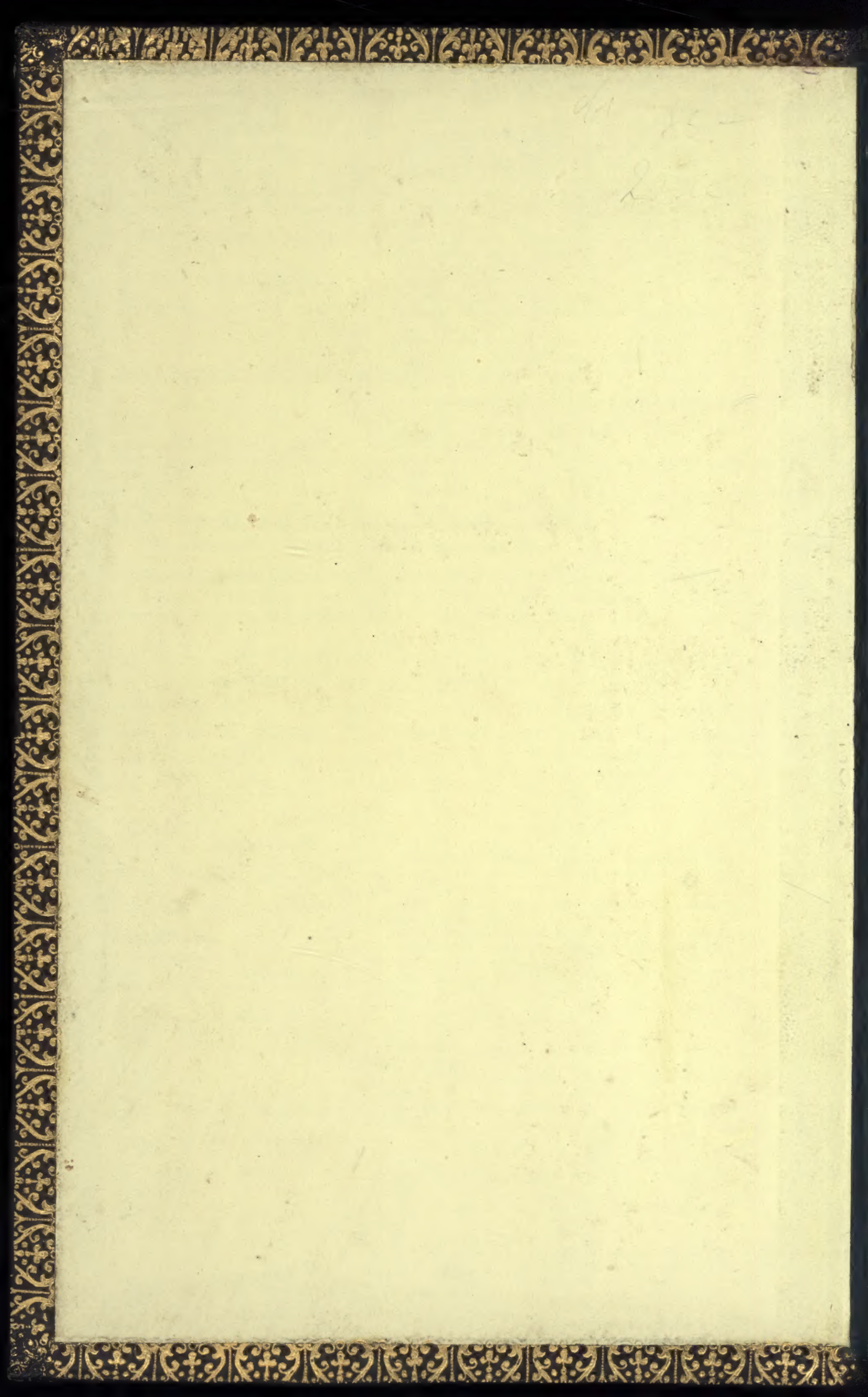


88/18

EDF

£240

Zur Erinnerung an
den Herrn Meister in
Rom.
B. v. Allen
1871

# Torso.

## Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten.

Von

Adolf Stahr.

In zwei Theilen.

Erster Theil.

Braunschweig,

Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.

1854.

Seinem Freunde

**Julius von Hennig auf Plonchott**

in herzlicher Freundschaft

zugeeignet

von

Adolf Stahr.

## Mein theurer Freund!

Deiner vielbewährten Theilnahme empfehle ich mit dieser Widmung eine Arbeit, an die ich manche Jahre fleißiger Studien und Beobachtungen gewendet und als deren Hauptzweck ich mir vorgesetzt habe: der alten Kunst und ihren Hauptwerken, — und zwar zunächst der bildenden Kunst, die Aufmerksamkeit und Neigung des größeren Publikums zu gewinnen.

Ich habe dieses Buch Torso genannt, nicht nur weil unser ganzes Wissen von der alten hellenischen Kunst, von ihren Künstlern und Kunstwerken ebensowohl, wie Alles, was uns von ihren Leistungen übrig geblieben, selbst nur ein Torso ist, — ein Torso, noch ärger verstümmelt, noch schwieriger zu deuten oder gar zu ergänzen als jener weltberühmte Torso des Vatikan, der vor allen diesen Namen trägt. Ich wählte diese Bezeichnung auch darum, weil die Art und Weise der Behandlung, deren ich mich in meinem Buche bedienen zu müssen glaubte, selbst jener Beschaffenheit des Gegenstandes entspricht.

Die wenigen Trümmer, welche uns das Schicksal gegönnt hat von der unzählbaren Fülle schöpferischer Kunstgestaltung des antiken Lebens, dessen Herrlichkeit es mit seinem ehernen Fußtritte zertrümmerte, — sie reichen weit nicht aus, um auch nur annähernd ein vollständiges Bild zu geben von dem geschichtlichen Entwickelungsgange der alten Kunst. Mir schien es darum vortheilhafter, die bedeutendsten der uns erhaltenen Werke griechischer Bildkunst zum Mittelpunkte einer Reihe von Darstellungen zu machen, und aus der genauen Schilderung dieser Werke und aus den spärlichen Nachrichten über die großen alten Meister, auf welche sie zurückzuführen sind, den Zusammenhang der bildenden Kunst mit der Geschichte und Kultur, mit den politischen, religiösen und socialen Lebensverhältnissen ihrer Zeit hervorgehen zu lassen.

Durch solche Darstellungsweise glaubte ich ferner auch noch einen anderen Zweck zu erreichen. Auf meinen Reisen, besonders aber während meines längeren Aufenthalts in Italien, vermißte ich oft selbst ein Buch, welches dem Besucher der verschiedenen Antikenmuseen Europas das Mittel böte, die wichtigsten und berühmtesten Werke der alten Plastik und Malerei mit Nutzen für seine ästhetische Bildung betrachten und in ihrer Bedeutung für die alte Kunstgeschichte würdigen zu können. Es schien mir ein verdienstliches Unternehmen, den Blick der zahlreichen Freunde alter Kunst durch eine genaue Beschreibung dieser Werke, inmitten der verwirrenden Masse solcher Sammlungen, auf das Vortrefflichste und Bedeutendste zu beschränken und für das allseitige Verständniß desselben zu schärfen.

Aus diesem eigenen Bedürfnisse ist der Plan zu diesem Buche entstanden, das somit gar wohl als eine Ergänzung meines italienischen Reisewerks betrachtet werden kann. Es ist keine Kunstgeschichte im strengen Sinne des Worts; aber ich denke, daß sich aus den Einzelbildern

des Buchs dennoch für den sinnvoll aufmerksamen Leser eine Art von Entwickelungsgeschichte der hellenischen Bildkunst erbauen soll. Und jedenfalls hoffe ich, daß es ein Buch sei, an dessen Hand sich der Leser in jedem der großen europäischen Museen alter Kunst über das Wichtigste und Wesentlichste, dem er seine Aufmerksamkeit zu schenken hat, leicht zu orientiren im Stande sein wird.

Wenn es Dir, mein theurer Freund, auf Deiner Reise in das Land der Schönheit einst diesen Dienst leistet, so ist mir damit zugleich ein persönlicher Wunsch erfüllt.

Berlin, im August 1854.

**Adolf Stahr.**

# Inhalts-Verzeichniß.

## Erste Abtheilung.

*) Vergl. den Abschnitt: Nacktheit der griechischen Plastik S. 549 ff.

## Zweite Abtheilung.

---

# Erste Abtheilung.

## I.

## Natur, Land und Volk der Griechen.

— quando omnibus omnia large
Tellus ipsa parit naturaque daedala rerum

Lucretius.

# Natur, Land und Volk der Griechen.

»Der Einfluß des Himmels muß den Samen beleben, aus welchem die Kunst soll getrieben werden. Und zu diesem Samen war Griechenland der auserwählte Boden.«

Nichts kann wahrer sein, als dieses Wort Winckelmann's, des Vaters der alten Kunstgeschichte. Die Natur, der gemeinsame Mutterschooß aller Dinge, ist auch die Erzeugerin und Pflegamme der Kunst. An den Brüsten der hellenischen Natur ward die Kunst der Hellenen großgesäugt, und man kann diese nicht verstehen, ohne jene zu kennen. Alles, was im griechischen Leben bewundert wird: die Energie der Tugend und Thatkraft, die Höhe und Vielseitigkeit der geistigen Bildung, die unerreichte Schöpferkraft, Schönheit und Mannigfaltigkeit in aller Kunst, der Sitten freie Anmuth, die heitere Schönheit wie der würdige Ernst des öffentlichen Lebens, — das Alles erblühte in diesem Jugendvolke der europäischen Menschheit nicht ohne den begünstigenden Einfluß der Lage und Natur seines Landes und seines glücklich gemischten Klimas.

Die alten Griechen waren sich dieser Vorzüge wohl bewußt. Ihre Schriftsteller und Dichter werden nicht müde, dieselben preisend zu verherr-

lichen. Sein Land, seine Natur, sein Klima galten dem Griechen als die Krone der Schöpfung, als Mittelpunkt der Welt. Pallas Athene selbst, hatte, wie Plato sagt, dies Land ihrem geliebten Volke angewiesen. Darum schienen sich die Griechen das geistige Herrschervolk der Welt, in der es außer den Hellenen nur noch Barbaren gab, über die zu herrschen den Hellenen gebührte. Aber diese Weltherrschaft war viel mehr eine geistige als eine materielle; und darum hat sie über das Leben des Volkes selbst hinaus sich Jahrtausende lang erhalten bis auf den heutigen Tag.

Griechenland ist die Vermittlerin gewesen zwischen Orient und Occident. Schon die Lage in der Mitte zwischen beiden erleichterte den Verkehr und die Verbindung mit den Kulturvölkern Asiens und Afrikas, deren Kunst gleichfalls nicht ohne Einfluß geblieben ist auf die hellenische Kunstthätigkeit. Die Bildung, welche der lebhaft beobachtende und schnell auffassende griechische Geist von dort empfing, machte er, begünstigt von seines Landes Natur, zu seinem Eigenthume, indem er das von ihm selbst Aufgenommene auch selbständig und eigenthümlich zur Vollendung ausgestaltete. Und wie Land und Natur von Hellas als die harmonisch gemäßigte Vollendung der orientalischen Natur erscheinen, so ward auch die griechische Kunst wie das ganze griechische Leben eine Vollendung und Verklärung des orientalischen Lebens in seiner Kunst.

In Land und Volk der Griechen vereinigen sich die gesonderten Eigenthümlichkeiten der Natur und der Völker des Orients zum Ebenmaße und zur Schönheit.

Hellas ist ein kleines Land. Es umfaßt nur den kleineren südlichen Theil der großen Halbinsel, welche im Osten vom schwarzen, im Westen vom adriatischen Meere begrenzt wird. Man könnte das Land selbst fast ein Kunstwerk der Natur nennen; denn es besitzt alle wesentlichen Eigenschaften eines Kunstwerks: übersichtliches Maß, Beschränktheit und Einheit in der höchsten Mannigfaltigkeit. Es giebt kein Land der Erde, sagt ein berühmter Kunstforscher und Reisender, der Däne Bröndstedt, das sich so wunderbar mit dem Meere vermählt, keins, das die Schönheit aller Gegenden Europas in solchem Grade verbunden

aufzeigt. Der Wanderer, der aus Thessaliens weiten, fruchtbaren, rossenährenden Ebenen den Peneiosfluß entlang in das Tempethal eintritt, glaubt sich aus Dänemarks korngesegneten Gefilden plötzlich wie durch Zauberschlag versetzt in die sanften und doch prachtvollen Umgebungen einer üppigen italischen Natur, während ihn, kaum eine halbe Stunde weiter hinein in das Thal, die großartige Felsenpracht einer deutschen Schweizerlandschaft umgiebt.

Nur in einem solchen kleinen Lande konnte das griechische Leben mit seiner freien Vielgestaltigkeit entstehen; nur in so übersichtlichem und geschlossenem Raume konnte ein innerlich bewegtes und doch festgeschlossenes mannigfaltiges Staatsleben erwachsen, während in den breiten Küstenländern, in den weiten Stromthälern des Orients das unabsehliche Gewimmel der Menschenmassen allein durch den weitgreifenden Zwang des religiösen und des politischen Despotismus zusammengehalten werden mochte.

Dies kleine Land besaß ferner auch jenes Maß des Bodens und des Klimas, das, gleich entfernt von verschwenderischer Ueppigkeit, die den Geist entnervt durch müheloſen Genuß, wie von jener öden Kargheit, welche den Schwung der Seele lähmt und niederdrückt, eine glückliche Mitte bildete zwischen Arbeit und Genuß, ruhigem Stillstande und kräftigem Aufschwung, zwischen Sammlung und Zerstreuung. Griechenland war kein Paradies, wo Milch und Honig flossen, kein Phantasieland von idyllischen Schäfern bewohnt, wie sich's wohl jene Poeten des achtzehnten Jahrhunderts erträumten, die den verfeinerten Genuß eines thatlosen Gefühlslebens an die Stelle der erhabenen Schönheit und der kraftvollen Anmuth des griechischen Daseins setzten. »Der Anblick des Landes,« sagt der berühmte deutsche Aesthetiker und Kunstforscher, welcher seiner Zeit selbst Griechenland bereiset hat, und dessen meisterhafter Darstellung wir die Hauptzüge dieses Abschnittes entlehnen *), — »der Anblick des Landes ist zuerst viel rauher, als man zu erwarten pflegt. Von der

*) Fr. Vischer, Aesthetik II, 1. S. 233 ff.

Höhe übersehen gleicht es einem Meere von versteinerten Wellen, ganz durchäftet von rauhen Felsgebirgen, die freilich einst mehr als jetzt bewaldet waren. Bei diesem Anblicke erinnert man sich, daß die alten Griechen mit nichten so süß und geschmeidig waren, wie sie der Schöngeist sich vorstellt, und daß ihre Schönheit aufwuchs auf der Grundlage derber Kraft. Hier jagten diese unerbittlichen homerischen Städteverwüster den Löwen, den Eber und den grimmen Bergstier, hier starrt die dorische Härte und Wildheit. Aber das Auge, das zu diesen Gipfeln und Spitzen hinaufstieg, weckte und nährte zugleich den Sinn des Erhabenen in der Brust des Hellenen. Der reine Schwung der Berglinien, die unendlich mannigfaltige aber immer reizvoll modellirte Form der Felsgebirge, in der sich Schroffes und Gerundetes zu schöner Einheit verbinden, weckten und bildeten den plastischen Blick, wie sie noch heute das Entzücken des Künstlers sind. Und dieses Reich von schönen Linien und Formen sah der Grieche belebt und verklärt von dem zauberhaften Farbenreize seiner reinen Luft, eingefaßt von der blauen Pracht seines Himmels, dessen unvergleichlicher Glanz dem aufschauenden Blicke ins Herz hinein lachte; er sah es umflossen von dem Spiegel dieses Himmels, von einem Meere, dessen tiefe lichtdurchdrungene Bläue im reizvollen Wechsel der Farben die Küsten von Hellas umspülte. Welch ein Lehrmeister des Schönen das Meer für den Hellenen gewesen ist, das kann man aus Homer lernen, wenn man auch nur eins der zahlreichen Gleichnisse liest von der entstehenden und vergehenden Meereswoge:

»Wie wenn zum hallenden Felsengestad' herrollende Meerfluth,
Wog' an Woge, sich stürzt vom Westwind aufgewühlet,
Weit auf der Höhe zuerst aufhelmt sie sich; aber anjetzo
Gegen die Klippe zerschellt laut donnert sie, rings um den Vorstrand
Hängt sie krumm aufbrandend, und fernhin speit sie den Salzschaum, —
Also zogen gedrängt die Danaer, Haufen an Haufen,
Rastlos her in die Schlacht.« —

Den Gegensatz zu der rauhen und erhabenen Wildheit der griechischen Gebirgsnatur, welche dem Charakter des dorischen Stammes ent-

spricht, bildet die ionische Weichheit und Lieblichkeit der Thäler, die jedoch weit entfernt ist von jener orientalischen Ueppigkeit, welche den Sinn berauscht und in Träume schwelgerischer Wollust versenkt.

Klar wie sein Himmel, schwungvoll und doch scharf umrissen und bestimmt wie seiner Erde Formen, war auch die Pflanzenwelt, welche den Hellenen umgab. Ihr Typus hat jenen plastischen Charakter, der durch den Schwung seiner Formen das Gemüth befreit, während er das Sentimentale durch seine ruhige Würde, seine ernstgemessene Haltung und durch seine scharfe Deutlichkeit nicht aufkommen läßt. Selbst der Oelbaum, so ähnlich unserer nordischen Weide, ist nicht elegisch sentimental wie diese, denn die lederartige Stärke seiner Blätter verhindert die zitternde Beweglichkeit im Winde und das traurige Ueberhängen der äußeren Zweige. Die Pflanzenwelt Griechenlands und Italiens ist im Allgemeinen von mäßiger Größe. Wo sich in derselben üppige Fülle in Wuchs und Stamm, in Krone und Baumschlag zeigt, da wird diese Fülle doch wieder, wie bei der Platane und dem Ahorn, zur gemessenen Bestimmtheit hingelenkt durch die strenge, dem Krystallartigen verwandte Zeichnung der Blätter. Das Grün der Bäume, nicht eintönig, sondern in unzähligen Nüancen spielend, meist von warmer, zuweilen von glänzender, schwärzlicher und graugrüner Farbe, ersetzt durch seine Dauer den Schmuck der schnell versengten Wiesenfluren. Erst wenn man die reizende jungfräuliche Schlankheit des Lorbeerbaumes sieht, versteht man völlig den Mythus von der Daphne, wie man bei dem Anblick der hoch zur Krone aufsteigenden Doldenstengel die Form der griechischen Tempelsäule versteht, welche hellenischer Kunstgeist der Natur nachschuf.

In dieser Vegetation der Thäler lebt und webt eine ebenso reiche und anmuthige Thierwelt. »Zahllose Cicaden summen im Grase, tausende von Nachtigallen schlagen im Myrtengebüsche, unter den Oliven, im Platanenhain, im Dunkel der Orangen und Limonen. Das Steinhuhn lockt, zierliche Lacerten werden von Schlangen verfolgt, mächtige Geier schreiten gravitätisch einher, Pelikan und Storch lauern am See auf Beute und hoch in Lüften, stolze Kreise ziehend, wiegt sich der Adler, der

blitztragende Vogel des Zeus. Wenn auch die gefährlichen, der Kultur feindlichen Thiere schon in früher Heroenzeit verfolgt und stark vermindert wurden, so war doch darum das wilde Gethier nicht in dem Grade wie bei uns ausgerottet, und die griechischen Dichter und Künstler sahen noch Löwen und Schlangen, Adler und Geier, nicht in Käfigen, sondern in Freiheit. Der Thiere Schönstes, das Pferd, war zugleich in seiner edelsten Race, der schlanken orientalischen, in Griechenland vorhanden, und die marmornen Rosse des Parthenon zeigen, daß Phidias der herrlichsten Modelle nicht entbehrte« *).

Ueberall in der organischen wie in der unorganischen Natur umgab so den griechischen Menschen die kunsttriebweckende Schönheit. Sie lachte ihm ins Herz mit dem hellen Lichte seiner Sonne und mit der Zauberpracht der Farben, der Kinder des Lichts. Sie grüßte ihn aus der strahlenden Bläue seines Himmels und seines Meeres, und aus der Reinheit und Klarheit seiner Luft, deren Hitze während der Sommergluthen hier der frische Hauch des Gebirgswaldes, dort die labenden Winde des Meeres kühlten. Sie lockte und bildete sein Auge durch die Linien und Formen der schön gestalteten Erde, wie durch die schön geschwungenen Wellen des rauschenden Meeres. Sie umgab ihn in Busch und Baum, n Wald und Feld, in dem silbernen Rieselrauschen der kühlen Felsenquelle, die dem Dürstenden Labung spendete, wie in den tausend mannigaltigen Reizen seiner Thier- und Pflanzenwelt.

Und hinein in all' diese Schönheit schuf dieselbe Natur das göttergleiche Gebild des griechischen Menschen.

Es war der griechische Himmel, der, wie schon Hippokrates lehrte, die schönsten und wohlgebildetsten Geschöpfe und Gewächse und eine Uebereinstimmung der Neigungen mit der Gestalt hervorbrachte. Darum war die leibliche Bildung des griechischen Menschen der Ausdruck des reinen Gleichgewichts von Temperament und Anlage überhaupt. »Der Gliederbau war kräftig breit und doch von schlanker Linie und geschmei-

---

*) Vischer a. a. O. S. 171. 234.

digen Formen. Der Charakter des Gelösten, Herausgearbeiteten, Entwickelten, besonders in der freigewölbten Brust, der schon in der Raçe lag, ward durch die Gymnastik noch mehr vervollkommnet. Das eigenthümliche griechische Profil ist allgemein bekannt. Die Kunst fand es vor in der Natur und bildete es nur aus zu höchster Vollendung. Noch heutigen Tages findet man hier und da in Griechenland dieses Profil: die gerade Linie in der Verbindung von Stirn und Nase, das große Auge, das runde volle Kinn, das breitere Gesicht, welche nach Aristoteles den ionischen Typus bezeichnen, der zur Zeit der blühenden Kunst das Ideal der griechischen Bildner wurde. Auch die dorische Gesichtsbildung, welche an das Profil der Plastik und Malerei vor Phidias erinnert: ein feines spitzes Gesicht, von vorn schmal zu sehen, zurückfliehende Stirn, scharfe Adlernase, der feine Mund wie zum Lächeln in den Winkeln aufgezogen, das spitze Kinn — auch diese dem dorischen Stamme eigenthümliche vogelähnliche Physiognomie kann man noch heute in Neugriechenland beobachten.«

Das Eigenthümliche des griechischen Profils besteht darin, daß es einen sanften ununterbrochenen Zusammenhang zwischen den oberen und unteren Gesichtstheilen erzeugt. Die Nase wird dadurch der Stirn, dem Sitze des Geistes, angeeignet und erhält selber einen geistigen Charakter, während bei einer tief einschneidenden Nasenwurzel der Ausdruck einer scharfen Trennung des Geistigen und Animalischen entsteht. Das volle Kinn aber gab diesem schönen harmonischen Ganzen gleichsam die abschließende feste Basis. »Die Stirn war mäßig gewölbt, nicht allzu hoch, sie hatte einen Theil ihrer Entwickelung dem Gesichte abgegeben. Dazu das volle, runde, leuchtende Auge unter feingezogenen Brauen und der Schmuck des lockigen Haares, das in Fülle auch in dem schön gekräuselten Barte sich zeigt. So sprach dieses ganze Profil das Gleichgewicht des Temperamentes aus, das neben dem sanguinischen Hauptzuge auch diejenige Dosis von Phlegma und Melancholie besaß, die zur Wissenschaft und zum ganzen Gefühl des Tragischen gehört, während man nur an Achilles zu denken braucht, um auch die Stärke des cholerischen Feuers im griechi-

schen Temperamente zu erkennen. Diese reine Mischung aller Temperamente bildete die Grundlage für die allseitige geniale Begabung des griechischen Menschen« *).

So ausgestattet von der Natur fand sich der Grieche unter einem Himmel und in einem Lande, wo das Leben weder zu schwer noch zu leicht war, wo mit mäßiger Mühe dreifache Ernte gedeihet, wo Wein und edle Früchte die Sinne erfreuen, und der leichtere Genuß die Mäßigkeit begünstigt. War auch des fruchtbaren Landes nur wenig, so lohnte doch überall der Boden die Mühe des Menschen, dem er zugleich lieb und werth wurde durch die Sorgfalt und Arbeit, die er auf seine Pflege verwenden mußte. Und wo der Boden nicht ausreichte, da lockte das Meer nach allen Seiten hinaus zum Handel, der mit dem Reichthum zugleich die Mittel brachte zur Verschönerung des Daseins, nachdem das Nothwendige gewonnen war. Die vielfach eingeschnittenen Küsten geben dem Lande individuelle Gestalt, und zeigen sinnbildlich die reiche Gliederung griechischen Lebens an. Die häufigen Golfe mit ihrer Beckenform, schön gerundeten Theaterkreisen vergleichbar, luden den Menschen zur Ansiedelung, sein Schiff zur Sicherheit ein. Rings umher aber schwimmen in reiner Bläue die schön gezeichneten Inseln. Vorzugsweise vom Himmel begünstigt war Attika, wo die reine Luft den Blick am weitesten hinausträgt über das Meer, und wo vom Hymettosgebirge herab das Auge über seinen blauen Spiegel ostwärts bis Chios dringt.«

Aber auch unter der Erde bot sein Land dem Hellenen die Mittel aller Kultur und Kunst. Erz, Eisen und edle Metalle waren reichlich vorhanden, und unerschöpfliche Brüche des edelsten Marmors boten sich dem Künstler zum bildsamen Stoffe dar.

Dieser griechischen Natur und ihrer Mischung und Gestaltung entspricht nun auch die griechische Kultur und ihre äußeren Formen. In allen ist das Nothwendige zu Freiheit und Leichtigkeit umgeschaffen, alle verkünden die schöne Menschlichkeit. »Die Tracht ließ das Haupt überall,

*) Vischer a. a. O. S. 235. Hegel, Aesthetik II, S. 387—390.

wo man nicht den Schutz des Helms, des Reisehuts, der Schiffermütze bedurfte, frei und unbedeckt, die Beine in ihrer schönen Zeichnung nackt — Hosen galten für barbarische Tracht — und auch der ganze oder halbe Arm sah nackt aus dem Gewande (Chiton) hervor. Das Himation, das über die linke Schulter geworfen um den Rücken geschlagen, dann unter oder über den rechten Arm genommen wurde, so daß das Ende wieder über die linke Schulter fiel, — dieses Himation, und ähnlich die kürzere Chlamys, war jenes ungenähte Stück wollenen Zeugs, dessen reicher Faltenwurf motivirt durch die Formen des Körpers diese durchblicken ließ, mit jeder Bewegung sich veränderte, nicht fertig genäht, als Sack am Leibe hing oder als Schale ihm anhaftete, sondern in Wahrheit getragen sein wollte, daher ein bewegtes, lebendiges, ein persönliches Kleid.« Aber auch unbekleidet sah das Auge die schöne Menschengestalt bei den gymnastischen Spielen, und der Künstler brauchte keine Modelle, um den Körper in jeder Bewegung zu sehen. Wir Moderne besitzen, wie Heinse treffend sagt, nicht dies von Kindheit an entwickelte Gefühl für die Form in ihrer unverhüllten Schönheit; wir wissen besser, wie die Röcke aussehen auf dem Rücken als die lebendige Haut. Die Griechen kannten durch ihre Bäder und Leibesübungen das Nackte, wie wir Lettern in einem gedruckten Buche im Moment lesen können; wir dagegen kennen es oft bloß als Lettern ohne Sinn, und glauben ihm nach der Ueberschrift, nach dem Gesicht, Gewächs und der Stellung, weil sie wie Worte aussehen.

»Wie einfach und doch schwungvoll, wie edel ohne Ueberladung, wie lebendig und gefühlt alle Geräthe waren, weiß Jeder, der antike Vasen, Lampen, Candelaber, Küchen- und Tafelgeräthe, Helme, Schilde und andere Waffen gesehen hat. Selbst die Löcher am Siebe hatten Zeichnung, das Gewicht an der Wage war ein Götterkopf, die Theatermarke stellte ein niedlich geschnittenes Thierchen vor; denn in Alles drang der Geist der Kunst und Schönheit ein, und wie der Grieche das Schöne schuf, so war er hinwiederum selbst, seine ganze Erscheinung, seine Lebensformen Gegenstand des Künstlers und der Kunst.« Man braucht

nur den Borghesischen Fechter anzuschauen, um sich ein Beispiel vor die Sinne zu führen, wie z. B. die antike Waffenführung den ganzen lebendigen Mann in Anspruch nahm, und die Kraft und Schönheit alle Glieder des Kämpfers zeigte. »Auch der griechische Feldherr ist nicht bloß durch seinen Befehl und Plan von ferne her der Lenker der Schlacht. Alexander stürmt selbst an der Spitze seiner Reitergeschwader ein auf die feindlichen Schaaren.« Der Staatsmann ist Redner des Markts, seine Thätigkeit ist so öffentlich wie die des Feldarbeiters und Künstlers; der Weise, der Dichter, der Denker, sie alle stehen mitten im öffentlichen Leben als ganze, volle Menschen. Es gab keine Kabinette und keine Studirstuben, keine grünen Tische und staubigen Actenzimmer, keine verkrüppelten Geschäftsmenschen im Volke der Hellenen.

Der freudige Ernst dieses griechischen Daseins findet seinen höchsten festlichen Ausdruck in einem durchaus heitern Kultus und in den damit verbundenen Spielen und Festfeiern.

Die orientalische Verwandtschaft der Griechen zeigte sich hier in den Festen des Weingottes, in den Dionysien und in dem Taumel trunkner Lust, der sie begleitete. »Aber selbst in der Trunkenheit dieses Taumels fehlte nicht das Band der Schönheit, welche auch der wildesten Ausgelassenheit jenen Rhythmus verlieh, der als takthaltendes Maß selbst die rasende Lust der Bacchantin beherrscht. Gegenüber diesen Festen der ausgelassenen Lust standen aber die Feste der Thätigkeit, die gymnastischen Festspiele zu Olympia und anderen Orten. In ihnen zeigte der Grieche seinen Göttern und seinem Volke die ganze Herrlichkeit hellenischer Kraft und Schönheit. Und schon allein dies, daß dieses Volk solche Feste hatte, stempelt es zu einem *schönen Volke*, zu einem Volke, das sich selbst und sein ganzes Leben zu einem Kunstwerke schuf. Solche Spiele waren ein Gottesdienst; und der hellenische Gottesdienst bestand überhaupt und vorzugsweise in Aufzügen, wo sich das Volk an seinem Reichthum, an dem Adel seiner Stände, an der Schönheit seiner Jünglinge und Jungfrauen, seiner Rosse und Rinder, seiner Tempel und Kunstwerke erfreute. Die Ueberreste des Orientalismus: traurige Ent-

sagung, Einsiedelei und dumpfes Hinbrüten auf der einen, wilde Wollust, scheußliche Selbstvernichtung, blutige Menschenopfer auf der anderen Seite, erscheinen überwunden und abgethan im griechischen Volke und Leben. Nur in den Mysterien barg sich noch ein letzter Rest des Düstern und Geheimnißvollen. Der allgemeine Cultus war mild, heiter und sonnig, wie die Natur und das ganze Dasein. In diesem Volke zuerst war die Religion freie Verehrung, wie dieses Volk das erste war, bei welchem keine geschlossene Priesterschaft die Zügel religiöser und geistiger Herrschaft führte. Die mythologischen Traditionen der Hellenen wurden nicht von Priestern überwacht und von ihnen gemodelt zu einer festen Doctrin, sondern sie waren Volkssagen im Munde einer frei waltenden Dichtung. Begeisterte Sänger belehrten das Volk über seine Götter und seine menschlichen Pflichten, und ohne Scheu und mit vollster Wahrheit konnte der fromme Grieche Herodot das Wort aussprechen: »Homer und Hesiod haben den Hellenen ihre Götter gemacht« *).

Religiöser Fanatismus war diesem Volke fremd, das keinem Gotte, von dem es Kunde vernahm, die göttliche Ehre verweigerte. Mochten sich über ihre Götter, über deren Namen und Thaten auch die verschiedensten und widerstreitendsten Sagen bilden, den Griechen beunruhigte darüber kein Zweifel. »Wie du auch heißen mögest,« ruft der Chor in einem Gebete bei Sophokles, »ich flehe zu dir und zu deiner Hülfe!«

Während bei den Orientalen alle Sphären des Daseins und der Thätigkeit, Kunst, Wissenschaft, Staat, Religion, Moral in der Priesterherrschaft zusammenflossen, löste sich bei den Griechen jede derselben vom Ganzen ab, und entwickelte sich frei von den anderen als selbständig ausgebildetes Glied einer organischen, nicht mechanischen, Einheit. Nie wieder hat ein Volk so vielseitig alle Kreise menschlicher Thätigkeit durchmessen und ausgebildet. Keine dogmatische Lehre stellte fest, was Recht und Unrecht, Gut und Böse sei; das eigene sittliche Gefühl des Volks schuf und entwickelte die Sittlichkeit. Nicht die Götter waren es,

---

*) Vischer a. a. O. S. 235—237.

welche den griechischen Menschen sittlich bildeten, nein, der griechische Mensch war es, der seine Götter bildete und veredelte, indem sein fortschreitendes sittliches Gefühl die unvollkommnen Vorstellungen von der Gottheit vervollkommnete. In diesem Sinne haben die griechischen Dichter die Götter der Griechen gebildet. Das moralische Ideal der Hellenen, die Sophrosyne, d. h. die sittliche Mäßigung, war die schöne Frucht dieser Unabhängigkeit ihrer Moral von der Religion. Es war die Frucht eines Freiheitsgefühls und eines Freiheitsgenusses, dem weder eine überwachende Priesterherrschaft, noch eine polizeiliche Bevormundung von Seiten des Staats Schranken setzte. Das eigne Gefühl der Ehrfurcht vor dem Hohen und Göttlichen, die tiefe Scheu vor dem Unheiligen und Unreinen, die eigne Achtung vor der Sitte und dem selbstgegebenen Gesetze vertrat bei den Hellenen die Stelle jener äußerlichen Zucht und Bevormundung durch Hierarchie und Staatspolizei. In solcher Freiheit entfaltete sich der Geist des griechischen Volks zu der Blüthe der Anmuth und Schönheit, welche weder vorher noch nachher ein anderes Volk erreicht hat.

---

# Die Griechen und ihre Götter.

Die Griechen erscheinen in der Geschichte der Menschheit als das erste ethische, d. h. sinnlich sittliche, freie Volk, und darum wird bei ihnen auch die orientalische Naturreligion zur sittlichen Religion erhoben. Die griechischen Götter sind ursprünglich asiatische Naturgötter. Sie treten zuerst als Localgötter auf, vereinigen sich allmälig und werden zuletzt von dem dichtenden und bildenden Geiste der Griechen ausgestaltet zu einem Olymp von Göttern mit sittlicher und politischer Bedeutung. Wie der Mensch so sein Gott. Wie die Griechen das erste Volk der Menschheit waren, in welchem sich die freie Persönlichkeit des Menschen als eines sittlichen Wesens ausbildete, so schufen sie auch ihre Götter zu freien sittlichen Persönlichkeiten. Die griechischen Götter sind keine bloßen Symbole mehr, sondern sie haben alle Eigenschaften und Thätigkeiten, Empfindungen und Zwecke eines Subjects, einer Person, eines Menschen. Die ursprüngliche Naturbedeutung ist nur der Stoff, aus welchem der Geist des griechischen Volks in Gedicht und Bildwerk den einzelnen Gott formt, und ihm seine Eigenschaften, seinen Charakter und seine Gestalt verleiht. So erscheinen die Götter des Naturfegens und

der Fruchtbarkeit von weicherem und üppigerem Körperbau und lebenslustigerem Gemüth; die Gottheiten des scharf bescheinenden Lichts, Artemis, Phoebos-Apollon, von strafferem und schlankerem Leibe, und von ernsterem und kälterem Gemüth. Die griechischen Götter sind nicht mehr Wesen, die etwas in der Natur bedeuten; sie sind vielmehr dies Natürliche selbst. Poseidon bedeutet nicht das Meer, sondern das Meer ist ein Geist, und dieser Geist ist Poseidon, unruhig wild und rastlos von Charakter und Temperament, wie das Meer. »Homer's Götter,« sagt schon Plutarch, »sind natürliche Ideen der verschiedenen Kräfte der Welt, Schatten und Hüllen edler Gesinnungen.« Jede große, selbständige, mächtige und wohlthätige, aber auch furchtbare und zerstörende Erscheinung in der Natur war den Alten göttlich. Der Grieche faßte sie auf in ihrer Selbständigkeit, trennte sie ab von dem Zusammenhange des unendlichen Ganzen, legte mit seiner Phantasie die unendlich erweiterte menschliche Seele hinein, — und siehe! es war ein Gott. Aber auch jedes Sittliche ward ihm ein Gott. Der schlanke, feine und doch starke, elastische Hermes, dessen Gestalt der Grieche an seiner Palästra aufrichtete, was war er anders, als diese Sitte der Leibesübung selbst und das schöne Resultat ihrer Befolgung? Und nicht bloß eine Idee, nicht bloß eine Leidenschaft, ein sittlicher Zweck machen den Inhalt des einzelnen Gottes aus, sondern ein und derselbe Gott kann deren mehrere zugleich umfassen, ja, er kann alle umfassen neben seinem Hauptzweck, weil er eben eine vollständige Persönlichkeit, ein ganzes und vollständiges sittliches Individuum ist. So ist Apollon der Gott des Gesanges und der Musik; aber er ist auch der Gott des Wissens, der Weissagung, der Offenbarung und Bestrafung der Verbrechen. Zeus, der Gott der Gastfreundschaft, ist auch der Gott des Eides und Vertrags. Und weil die hellenischen Götter keine Abstractionen sind, sondern lebendige Persönlichkeiten mit einer Naturgrundlage, darum stehen sie auch unter dem Gesetze des Lebens: sie werden geboren und wachsen, sie handeln und leiden, ja sie leiden geistig und körperlich nicht nur durch ihres Gleichen, sondern auch durch sterbliche Menschen.

Mensch sein war dem Griechen das Höchste. Darum degradirte er das Thierische, in welchem der Orient ein Wunderbares, Göttliches sah. Die alten thierischen Götterungeheuer sind, wie die griechischen Dichter singen, besiegt von den neuen geistigen und sittlich menschlichen Göttern. Der griechische Schönheitssinn ist es, der diesen Sieg vollbracht hat. Das Symbolische tritt als Attribut in der Gestalt eines Thieres oder als Waffe neben die menschliche Gestalt des Gottes: so der Adler des Zeus, der Panther des Dionysos, der Delphin der Aphrodite, der Donnerkeil des Zeus, der Dreizack des Poseidon, der Köcher der Artemis und des Apollon, dessen Pfeile an die Sonnen- und Mondesstrahlen erinnern. Die Kunst aber bildet in stetigem Fortschritte jeden Gott der griechischen Phantasie bis dahin aus, wo seine Gestaltung, angelangt an der Grenze des Erreichbaren, das Ideal völlig erfüllt, und wo in vollendeter Schönheit Allen verständlich das griechische Götterbild den Triumph unsterblichen Lebens feiert.

---

# Der griechische Staat.

Derselbe Fortschritt gegen den Orient, welchen wir bei den Griechen in ihrem Verhältniß zur Religion sehen, zeigt sich auch in ihrem Verhältniß zum Staat. Die Freiheit der griechischen Natur wirkt auch hier schöpferisch und befreiend. Die Griechen sind das erste Volk, welches einen wirklichen Staat und ein wahrhaftes Staatsleben geschaffen und zu höchster künstlerischer Vollendung ausgebildet hat.

Im Oriente herrschte Despotie eines absoluten Herrschers. In Griechenland war selbst zur Zeit des Königthums schon der Wille der Volksgemeinde das höchste Gesetz. Aber auch den Rest des orientalischen Despotismus, das beschränkte Königthum, ertrug der freie Geist des Griechenvolks nicht lange. Es ward überall abgeschafft, und Republiken, mehr oder minder aristokratisch oder demokratisch, traten an dessen Stelle. Die Freiheit, sagt schon der alte Herodot, von den Athenern redend, ward die Mutter ihrer Größe und Herrlichkeit. Im Oriente war nur einer frei, der Herrscher; in Griechenland sind es alle Griechen, denn die Sklaven waren überwundene oder gekaufte Menschen. Die Sklaverei

ist freilich der Flecken des griechischen Staatslebens. Die Einsicht, daß alle Menschen zur Freiheit und zur Theilnahme am Staate bestimmt sind, diese Einsicht, welche erst jetzt, dreitausend Jahre später, wirksam zu werden beginnt, fehlte dem griechischen Volke. Sie dämmerte nur auf in einzelnen Aussprüchen seiner tiefsten Denker, wie in dem Satze des Aristoteles: »daß der Mensch seiner Natur nach ein politisches Wesen ist, und daß wer nicht an der Staatsgesellschaft Theil haben kann, entweder geringer oder besser als ein Mensch, entweder ein Thier oder ein Gott sein müsse.« Es ist so wenig wahr, daß die Sklaverei nothwendig ist für die republikanische Staatsform, daß man vielmehr sagen muß: an der Sklaverei ist Griechenland und das ganze Alterthum untergegangen.

Das Schöne in dem freien griechischen Volksleben bestand aber darin, daß der Einzelne sich mit dem Ganzen in Einklang fand. Der Staat war nicht ein äußerliches Ding, von dem sich der Einzelne getrennt fühlte, und eben so wenig war der Staat eine Macht, welche den Einzelnen, wie bei den Römern, ganz und gar verschlang, und ihn nicht zu dem Gefühle kommen ließ, daß er auch als Einzelner noch etwas sei und bedeute. Es war ein Verhältniß wie in der wahren Liebe, wo der Einzelne sich in dem geliebten Gegenstande wieder findet. Der Einzelne lebte im Staate, aber der Staat lebte eben so in jedem einzelnen Bürger, der mit mehr Recht als König Ludwig XIV. sagen konnte: »der Staat bin Ich.« Beredtsamkeit und körperliche Ausbildung zur Schönheit und kriegerischen Tüchtigkeit durch Gymnastik waren die einfachen Mittel, jedem Einzelnen Geltung im Staatsleben zu verschaffen.

Für die Kunst ist dies Verhältniß der Griechen zum Staate sehr wichtig. Das freie republikanische Leben machte erst den Menschen zum wahren Stoffe für die schöne Kunst. Wir werden in einem besonderen Kapitel diesen Zusammenhang zwischen Kunst und Freiheit weiter ausführen.

Die Griechen sind das wahre Jugendvolk der Menschheit. Mit dem Jünglinge Achilles beginnt, mit dem Jünglinge Alexander schließt ihre Geschichte. Und wenn es wahr ist, daß die Kunst die Blüthe der

menschlichen Bildung ist, so darf die griechische Zeit der blüthenvolle Frühling der Menschheit heißen.

In dieser freien Lebensluft des sittlichen und staatlichen Daseins entwickelt sich nun der griechische Charakter zu einfachen aber bestimmt ausgeprägten Typen und Bildungen. Die Gestalten der Götter und Halbgötter, der Heroen, und später der historischen Helden und Staatsmänner, Dichter, Künstler, Philosophen haben alle den Charakter dieser Einfachheit und scharfen Ausprägung, ähnlich den Thieren in der Fabel. Das Löwenartige des Zeus, die Vergleichungen homerischer Heldengestalten und Charaktere mit einzelnen Thieren sind ein Beweis dafür. Ja die ganze Fülle plastischer Ideale der Götter und Heroen, wie sie die Kunst erschuf und für alle Zeiten hinstellte, hat ihren Grund in dieser Einfachheit und Bestimmtheit der griechischen Natur überhaupt, in welcher der Mensch als sinnliches geistbegabtes Thier erscheint. Natur und Klima, Himmel, Erde und Meer, Religion und Sitte, Staat und Staatsleben, Alles weckte und nährte so in dem Griechen den leiblichen und geistigen Sinn für die Schönheit. Es ist ächt griechische Empfindung, mit der Kritobulus im Gastmahle Xenophon's ausruft: »Ich schwöre bei allen Göttern, daß ich lieber schön sein möchte, als König des Perserreichs!« Unter den vier Haupt-Wünschen des griechischen Dichters für das vollendete Glück des Lebens steht die Schönheit des Leibes obenan, und die drei anderen: »Reichthum, der Niemanden kränkt, Gesundheit und der Freundschaft Glück,« dienen nur als goldene Einfassung für den Demant der Schönheit. Der griechische Geist aber ward so der helle Spiegel, welcher die Schönheit der griechischen Natur und des griechischen Lebens in tausendfältigen Werken der Kunst zurückstrahlte, ihnen selbst zur Freude, und allen späteren Geschlechtern und Zeiten zum Entzücken und zur Bewunderung. Denn die Kunst aller Völker ist nichts Anderes als der Ausdruck ihrer, durch Natur und Leben erzeugten, inneren Geistesstimmung.

---

# II.

# Dädalos.

---

# D ä d a l o s.

Der kunstbegabte Mensch erschafft die Kunst. Darum nannten die Griechen den ersten Menschen, dessen Genie die rohen Anfänge aller Kunst gleichsam in einem Sprunge emporhob zur ersten Stufe höherer Vollendung, den K ü n s t l e r schlechtweg, Dädalos. Dädalos, das heißt der Kunstbegabte, das Kunstgenie, ist der Vater der Kunst des Griechenvolkes.

Wie alle Griechenstämme ihren eignen Stammes-Heros haben, dessen Abkunft göttlich, und wunderbar seine Thaten, also auch die Kunst. Dädalos der Erechtide, der Sproß des erdgebornen, von Zeus Tochter aufgepflegten Ahnherrn der Athener, ist der mythische Heros der attisch-hellenischen Kunst. Und wie diese Kunst die ganze alte Welt beherrscht hat, so sehen wir auch den Dädalos, ihren Heroen, in den Sagen der Griechen die ganze alte Welt durchwandern, um überall Denkmale zurückzulassen von seiner göttlichen Kunstbegabung. Nicht nur Griechenland und seine Inseln, auch das ferne Sicilien und Sardinien, Italien selbst und das Wunderland Aegypten rühmten sich seiner Werke, und in Aegypten fand auf einer der Inseln bei Memphis ein griechischer Reisender, der Sicilier Diodoros, noch um die Zeit der Geburt Christi einen Tempel des Dädalos, dem die Eingebornen göttliche Verehrung weihten.

Auch Hephästos der Gott, und Prometheus der Halbgott, ja selbst der Menschen aus Steinen erschaffende Deukalion erscheinen in der griechischen Sage als Väter der uralten Kunst, und kaum gab es einen einzelnen Zweig derselben, der nicht zurückgeführt worden wäre auf einen

eignen fabelhaften Altmeister. Allein der universalste von ihnen allen ist und bleibt im Alterthume Dädalos.

Die einzelnen Künste sind nur Strahlen einer Sonne. Darum ist Dädalos der Allkünstler. Er ist Bildner und Baumeister zugleich, wie Phidias auch und Michel Angelo nach ihm. Er erbaut dem Minos in Kreta den Tempel der Britomartis und das Labyrinth, dem Könige Kokalos in Sicilien sein uneinnehmbares Bergschloß; er baut in Cumä und Capua die Tempel des Apollon, und an dem Wundertempel des Hephästos zu Memphis ist die schönste von dessen Säulenvorhallen sein Werk. Aber er ist auch zugleich Bildner der Götter und Heroen in Holz, Metall und Stein, und die verschiedensten Städte von Hellas haben Götterbilder von seiner Kunst aufzuweisen.

Das Handwerk ist der goldne Boden der Kunst, wie die Technik und Mechanik ihre Dienerinnen sind. Darum ist Dädalos zugleich Handwerker und Techniker, und künstlerischer Erfinder in beiden. Die Axt und die Säge, der Bohrer, die Setzwage, sind seine Erfindungen, und eifersüchtig auf ihren Ruhm wird er zum Mörder an seinem Schwestersohne Talos, der ihn durch neue Erfindungen in Schatten zu stellen droht — der Künstler ist eifersüchtig auf seinen Ruhm! Er ist Mechaniker und erfindet den Mastbaum und die Segelstange und macht das Element des Windes dienstbar dem Geschlechte der Menschen. Es fehlt wenig daran, daß er nicht auch die Benutzung der Dampfkraft, drei Jahrtausende vor unserer Zeit, entdeckt hätte. Zu thun gemacht wenigstens hat er sich auch mit dem Dampfe, aber nur medicinisch, indem er zu Selinunt in Sicilien das erste Dampfbad erbaute. Aber nicht nur die Werkzeuge, welche der hellenische Handwerker oder Künstler täglich gebrauchte, verehrte er als ein Geschenk des Erfindergeistes seines großen Ahnherrn. Auch die zusammenlegbaren und deshalb bequem zu tragenden Sessel, welche die athenischen Jungfrauen am Feste der Panathenäen mit sich führten, dankten die schönen Kinder Athens ihrem kunstsinnigen Landsmanne. Der Heros der hellenischen Kunst ist auch Ingenieur und Wasserbaumeister, der Ströme durch Kanäle in andere

Richtung leitet, wie den Fluß Alabon, den er ins Meer führte. Und man sollte glauben, daß er auch Maler gewesen, obgleich von keinem Bilde, das er gemalt, berichtet wird. Denn wer der Venus Erycina eine täuschend nachgeahmte Honigwabe aus Gold überreichen konnte, der mußte sich sicher auch auf Farben verstehen. Die Alten haben sich indessen begnügt, den Erfinder der Malerei zu einem Verwandten des Dädalos zu machen. Sie nannten ihn Euchir, das heißt Kunsthand.

Dädalos ist der mythische Tausendkünstler. Die Phantasie späterer Dichter begnügte sich nicht, in ihm den Erfinder wirklicher Dinge, wie der Segel, zu sehen; sie machte ihn auch zum glücklichen Vorläufer derjenigen, welche sich in unseren Tagen um die Luftschifffahrt und Fliegekunst bemühen. Nicht mit Segelschiffen, sondern mit Hülfe künstlich bereiteter Flügel lassen ihn die alten Poeten seiner Haft zu Kreta entfliehen, und das Geschick seines Sohnes Ikarus, der sich auf diesem Fluge allzunah zur Sonne schwang, und seine Kühnheit mit dem Leben büßte, ist wie bekannt sprichwörtlich geblieben bis auf den heutigen Tag. Die hellenische Sage feiert den Heroen der hellenischen Kunst als einen Wundermann. Mit vollem Rechte. Denn der Moment in der Kunstentwickelung, wo der bildnerische Trieb von kindischem, sich in Fratzen gefallendem und genügendem Bemühn übertrat in das eigentliche Gebiet der Kunst, und durch ernstere Beobachtung der Natur und genaueres Nachahmen ihrer Formen der erste Versuch gewagt ward, Sinn, Bedeutung und Ausdruck in die, wenn auch immer noch unvollkommnen, Bilder zu legen, — dieser Moment erforderte in der That gleichsam ein Wunder.

Darum ist es eine müßige Frage, ob ein solcher, ob dieser Dädalos, der Zeitgenoß des Minos und des Theseus, wirklich gelebt? Die Griechen haben es geglaubt: das ist Alles, was wir wissen. Sie haben auch geglaubt, daß Götter für Menschen Kunstwerke gearbeitet. Die reliefgeschmückten Schilde des Herkules und Achill, die goldenen und silbernen Statuen von Jünglingen und Hunden im Hause des Phäakenkönigs Alkinoos sind nach Homer Werke des Hephästos. Aber jene Zeit legt den Göttern nur solche Künste bei, welche sie selbst ausübte. Ohne eine

irdische Werkstatt, in der Aehnliches auf gleiche Art gebildet wurde, konnte der Dichter jene himmlische des Feuerbeherrschers nicht erfinden. Es ist der uraltewige Anthropomorphismus, mit dem der Mensch sich seine Götter schafft nach seinem Bilde. Der alte Tourist Pausanias, der im zweiten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung Griechenland bereiste und beschrieb, und dem wir die meisten Nachrichten über Dädalos und seine Kunstarbeiten verdanken, weiß zwar sehr gut, daß der Name Dädalos nicht später ein Appellativum geworden ist für kunstreiche Bild- und Schnitzarbeit, sondern daß umgekehrt dieser Name dem Künstler gegeben worden wegen seines Kunstgenies *); aber er hat darum nicht den geringsten Zweifel daran, daß Dädalos wirklich gelebt habe, und beschreibt seine Arbeiten, die er noch an gewissen Orten vorfand, ganz unbefangen als Werke des großen Heroen der griechischen Kunst. Sein ästhetisches Urtheil über diese Werke, welchen frommer Glaube die Ehrwürdigkeit solchen urältesten Ursprungs von der Hand des Vaters der griechischen Kunst zuschrieb, ist merkwürdig und bedeutungsvoll. »Die Werke des Dädalos, sagt er, schauen zwar etwas seltsam aus, haben aber doch ein gewisses göttliches Ansehen.« Es ging hier den späteren Griechen mit diesen alterthümlichen Werken der bildenden Kunst, wie den Kunstliebhabern unserer Zeit mit ihrer Vorliebe für die Anfangswerke der neuen Kunst aus dem funfzehnten Jahrhundert. Von solchen Skulpturwerken des Dädalos, die seine Kritik für ächt passiren ließ — eine Kritik, die freilich auch die Aechtheit des vom Vulkan selbst gefertigten und zu Thespiä aufbewahrten Scepters der Pelopiden nicht bezweifelte — sah Pausanias selbst noch einen Herkules zu Theben, einen Trophonius in Lebadea, eine Britomartis zu Kreta, eine Athene zu Knossus, eine Aphrodite in Hermengestalt auf Delos, ein Relief des Chortanzes der Ariadne in Marmor, einen nackten Herkules in Korinth, und ein Dianenbild in einer karischen Stadt. Auch einer Bildsäule des Minos gedenkt Pausanias, welche Dädalos für die Töchter des Kreterkönigs verfertigt. Diese

---

*) Pausan. IX, cp. 3.

dädalischen Kunstwerke mögen freilich wunderlich genug ausgesehen haben, und der platonische Sokrates sagt denn auch, die Bildhauer seiner Zeit meinten: »wenn Dädalos wieder aufstände und heute solche Sachen arbeitete, wie die, denen er seinen Ruhm verdanke, so würde er ein Gegenstand des Gelächters sein *).«

Dennoch war der Fortschritt in der Plastik, als dessen Vertreter die Griechensage den Dädalos ansieht, ein ungeheurer. Es ist der Fortschritt von dem roh bearbeiteten Stein- und Holzbilde, das wenig mehr war als ein Steinblock oder ein Holzpfahl mit schwacher Andeutung menschlicher Gestalt, zum wirklichen der Natur angenäherten Bilde, der Fortschritt von der starren Unbeweglichkeit der hermenartig endenden Leiber, der noch ungesonderten Beine und Füße, der eng am Körper liegenden Arme und Hände, zur frei gestalteten Gliederung. An allen jenen dädalischen Bildwerken, die noch die historische Zeit als Werke des alten Kunstheroen betrachtete, waren die aus der bisherigen blicklosen Geschlossenheit bereits zum Blick geöffneten Augen, die schreitende Stellung der Beine, die bewegtere und lebendigere Haltung der Arme und Hände charakteristisch. Mochte immerhin der platonische Sokrates über die Fabel von den dädalischen Statuen spotten, »welche, wie er sagte, fortliefen wie unzuverlässige Sklaven, wenn man sie nicht anbinde«: mochte der Komiker Philippus, der kleine Sohn des großen Aristophanes, den rationalistischen Witzbold durch die Erklärung spielen: »Dädalos habe das Kunststück seiner sich bewegenden hölzernen Venusstatue vermuthlich durch eingefülltes Quecksilber zu Stande gebracht«; — die alte Dichtung, welche jenen Fortschritt in ihrer Weise als ein Wunder bezeichnete, war klüger als jene Klugen. Sie sah ein Großes darin, ein Uebermenschliches, und sie hatte Recht. Nur Hephästos selbst, der Gott, oder ein Heros ihm gleich an Kunstbegabung, vermochte diesen Schritt zu thun aus der rohen Starrheit zu den Anfängen künstlerisch beseelter Lebendigkeit in den Werken bildender Kunst. Das ist der fromme Sinn der

---

*) Plat. Hipp. maj. p. 410. Bekk.

alten Dichtersage. Anders freilich faßte die spätere Aesthetik rhetorisirender Sophisten und Deklamatoren über Kunst und Kunstwerke jene alte Sage auf. Diese Aesthetik war oder stellte sich wundergläubig, um Effect zu machen. So Kallistratos, ein Kunstdeklamator aus dem dritten Jahrhundert nach Christo, der in seinen Beschreibungen plastischer Kunstwerke ganz ernsthaft annimmt, Dädalos habe die Kunst besessen, seinen Werken wirkliche Bewegung zu geben, aber noch kein Mittel gewußt, ihnen auch Stimme und Gefühl zu verleihen. Dies sei erst den äthiopischen Künstlern gelungen, welche die tönende und mit Empfindung begabte Bildsäule des Memnon erschaffen, dessen Klage- und Freudenlaute die Echo mit gleichen Tönen beantwortet. Doch selbst diesen Uebertreibungen späterer Rhetorik liegt noch ein Theil ächt griechischer Kunstanschauung zum Grunde. Es ist dies die den Alten eigenthümliche Freude an Leben und Beseeltheit des plastischen Bildes. Diese Richtung geht von dem ersten fabelhaften Kunstbeginn ununterbrochen fort bis zum letzten Gipfel der Vollendung. Das alte Idol, das Werk der ältesten Bildkunst ist sinnlich lebendig, das vollendete Kunstwerk wird geistig belebt. Jenes thut materielle Wunder, in diesem wird die dämonische Kraft zur geistigen Wirkung. Die sinnliche Bewegung und Empfindung wird geadelt zur metaphorischen des Kunstwerks. Und so ist denn selbst jener fromme Glaube und diese rhetorische Bewunderung nur der Ausdruck des einfachen Grundgedankens, daß die Kunst wirklich im Stande ist, die an sich todte Masse zu beseelen. Es ist der Menschengeist, der sein eigenes Thun bewundert, ja sogar sich zu dem Geständniß gedrungen sieht, vollendete Werke der Kunst seien mit Recht »heilig« und »göttlich« zu nennen.

Für die ganze vorhistorische Zeit der griechischen Kunstgeschichte ist der Name Dädalos so ziemlich dasselbe, was der Name Homer für die älteste epische Poesie. Beide sind Repräsentanten von Kunstperioden, welche viele Jahrhunderte umfassen. Die historische Sage rückt ihn hinauf ins funfzehnte Jahrhundert vor Christo. Von da ab bis ins sechste Jahrhundert hat die Kunst in seinem Geiste gearbeitet, daher noch in historischer Zeit Künstler als seine Schüler bezeichnet werden. Dieser

älteste dädalische Styl war der ägyptisch-griechische, dessen Gepräge sich über ein Jahrtausend in der griechischen Kunst erhielt, getragen und gehütet von dem religiösen Sinne des Volks, das an Kult und heiligem Brauch der Altvordern festhielt. Und Dädalos erscheint in der Sage als der Künstlerheros, der zuerst eine Umgestaltung des von Aegypten gekommenen Styls unternahm, und das Ueberlieferte mit dem Einheimischen zu einer neuen Kunstform verschmolz. Mythisch-symbolisch, wie sein eigener, sind auch die Namen seiner Eltern. Metion, Eupalamos, Palamaon, d. h. »der Sinnige«, »der Handgeschickte«, wird sein Vater genannt, Phrasimede, d. h. »die Schlausinnige«, seine Mutter. Künstler, welche von einigen alten Schriftstellern schon zur historischen Zeit herabgerückt werden, wie die Bildhauer Dipoenos und Skyllis, gelten für seine Schüler, ja für seine Söhne, die er in Kreta mit der Tochter des Gortys gezeugt; zahlreiche andere, wie der Athener Endöos, und Learchos aus Rhegium, für seine Schüler. Ein ganzes Geschlecht zu Athen, das einem attischen Gau seinen Namen gab, die Dädaliden, verehrten in ihm ihren Stammvater, und noch Sokrates rühmte sich der Abkunft von ihm. Diese Zurückführung und Annäherung später lebender Künstler an den Ahnherrn aller hellenischen Kunst sollte an die historische Thatsache erinnern, daß in späteren Zeiten die Kunst wirklich als in gewissen Familien erblich erschien, sowie an die andere, daß in historischer Zeit die Künstler etwas darauf hielten, ihre künstlerischen Ahnen in einer langen Reihe von Meistern aufzählen zu können, von denen einer den anderen unterrichtet und herangebildet hatte. So konnte der Bildhauer Pantias (um 400 v. Chr.) von seinem Lehrmeister bis zum Aristokles aus Sikyon hinauf ins siebente Glied die Reihenfolge der Meister einer und derselben Familie zählen, welche einander nach und nach unterwiesen, und Pausanias, der uns dies erzählt, führt noch andere Beispiele solcher Ahnenfolgen kunstbegabter Meister auf.

Nur ein Künstler jedoch wird von den Alten fast einstimmig als Zeitgenosse des Dädalos genannt, Smilis von Aegina, Euklides Sohn, der aber, wie Pausanias sagte, nicht gleichen Ruhm mit Dädalos er-

langte. Er gilt als der Heros der späteren äginetischen, wie Dädalos der attischen Kunstrichtung.

Dädalos erscheint in Verbindung mit Aegypten. Das führt uns auf die Frage: was von dem ägyptischen Ursprunge der griechischen Kunst zu halten sei?

Nicht viel, wenn man Winckelmann und seine Nachfolger hört. Dädalos, sagen sie, ist fast der einzige griechische Künstler, den die Sage nach Aegypten reisen läßt; aber nicht um dort zu lernen, sondern um an einem der schönsten Werke ägyptischer Kunst den schönsten Theil zu verfertigen. Doch heißt Theodorus, des Baumeisters Rhökos Sohn, ein Samier, Zögling ägyptischer Künstler bei Diodor, und Platon nennt ihn wie den Jon neben den berühmtesten Künstlern des fernsten Alterthums, neben Dädalos und Epeios. Winckelmann und sein Fortsetzer Heinrich Meyer geben höchstens zu, daß die Griechen im Technischen und Mechanischen Werkzeuge und Handgriffe ägyptischer Kunstfertigkeit benutzt haben werden, da sich die Aegypter weit früher als die Griechen in plastischer Behandlung harter Steinarten versucht und darin Großes geleistet hatten. Im Uebrigen sei die Entstehung und Entwickelung wie die Eigenthümlichkeit der griechischen Kunst nach Art und Styl für durchaus original und ursprünglich hellenisch zu halten. Nach dieser Ansicht, welche lange Zeit auch die meinige gewesen ist, lebt die Anlage zur Kunst, der Same gleichsam, in jedem Volke, und die Anfänge derselben sind bei allen Völkern dieselben gewesen. Aber wie die Samen einer Pflanze einander weit ähnlicher aussehen, als die nachher aus ihnen erwachsenen Pflanzen, so ist überall die Aehnlichkeit der ersten Anfänge auch bei dem gegenseitig Unabhängigsten und in der Folge Verschiedensten eine thatsächliche Naturnothwendigkeit. Die ausgebildetere Technik des einen Volks mag der Kunst des anderen zu Gute kommen, von ihm aufgenommen und benutzt werden — wie die Oelmalerei aus den Niederlanden nach Italien kam, ohne daß darum von einem Einflusse der niederländischen auf die italische Kunstart zu sprechen wäre. Aber gegen jede andere directe Ueberlieferung der Kunst selbst, von einem Volke des

Alterthums an das andere, werden diejenigen wenig halten, welche wissen, wie täuschend es ist, aus Einzelnheiten Schlüsse für das Ganze zu ziehen. Der Entdecker der Ninivehmonumente, Layard, hat darauf hingewiesen, daß gar Manches, was in der Architektur und Plastik der Griechen als original gelte, assyrischen Ursprungs sei. Er führt unter anderen als Beweise an das griechische Gaisblattornament, das sich in großer Schönheit bereits auf den ältesten Denkmälern von Niniveh vorfinde, sowie das gleichfalls von den Griechen aufgenommene Ornament der Guilloche oder des Bandgeflechts.

Aber die gehenkelten Graburnen eines untergegangenen amerikanischen Volksstammes, welche Alexander von Humboldt in der Nähe der Wasserstürze des Orinoko fand, waren an ihren oberen Rändern mit denselben Verzierungen von Mäandern und Labyrinthen geschmückt, welche wir auf den Skulptur- und Architekturwerken der Griechen und Römer, z. B. am Tempel des Deus rediculus bei Rom wahrnehmen. Sie finden sich unter allen Zonen, an den Wänden mexikanischer Paläste, wie an den Schilden der Otaheiter, überall wo rhythmische Wiederholung regelmäßiger Formen dem Auge schmeichelte. »Die Ursachen dieser Aehnlichkeiten beruhen, wie Humboldt hinzufügt, mehr auf psychischen Gründen, auf der inneren Natur unserer Geistesanlagen, als sie Gleichheit der Abstammung und alten Verkehr der Völker beweisen« *).

Was dagegen sich fortpflanzt, was wirklich ein Volk in seiner Kunst von dem anderen entlehnt, was auch die Hellenen von den Vorvölkern der Bildung, von Assyrern, Persern und Aegyptern, erhalten haben mögen, das sind nicht sowohl Einzelnheiten künstlerischer Gebilde, wie die zuerst genannten Zierrathen, oder wie der Dreifuß und die mythologischen Figuren der Greife und des Pegasus, die sich alle schon bei den Assyrern vorfinden; sondern vielmehr sind es technische Vortheile und technische Werkzeuge. Und da ist es denn wieder höchst bezeichnend und beweisend zugleich, daß der einzige griechische Künstler, den die alte Kunstsage mit

---

*) Alex. v. Humboldt: Ansichten der Natur I, 226—227. (2. Ausg.)

dem Oriente in Berührung kommen und nach Aegypten reisen läßt, zugleich als der Erfinder der wichtigsten Werkzeuge für die bildende Kunst gefeiert wird. Ja noch mehr! Dieselbe Säge, mit welcher Dädalos auf alten griechischen Kunstwerken abgebildet erscheint, finden wir gleichfalls auf den ägyptischen Obelisken, wie z. B. auf dem von August der Sonne geweihten Obelisken zu Rom! Schon Winckelmann folgerte hieraus, daß die Erfindung dieses Werkzeuges in frühere Zeiten zu setzen und den Aegyptern beizulegen sei *). Wer hier keinen Zusammenhang der Sage mit der Wirklichkeit, keinen Mythus sehe, der zugleich Historie ist, der müsse geflissentlich die Augen schließen.

So ungefähr urtheilen diejenigen, welche mit und nach Winckelmann behaupteten: die griechische Kunst sei in jedem Betrachte original und allein durch den griechischen Geist aus rohesten Anfängen allmälig zu höchster Vollendung entwickelt. Wir werden in einem besonderen Kapitel weiterhin zeigen, was nach den neuesten Forschungen von dieser Ansicht zu halten ist.

Symbolisch wie der Name Dädalos ist auch der seines mythischen Zeitgenossen Smilis, der jedoch den Ruhm jenes Heroen der attischen Kunst nicht erreichte. Smilis kommt von Smile (σμίλη), welches griechische Wort ein messerartiges Werkzeug der Bildhauer und Holzschnitzer bedeutet. Die Menge der symbolischen Namen solcher Art ist außerordentlich groß in den Ueberlieferungen von ältester Kunst. Sie erbten fort als Namen guter Vorbedeutung in den Künstlergeschlechtern, und sie entstanden aus demselben Geiste, der den Homer bewog, seinen schifffahrtkundigen Phäaken Namen zu geben, welche diese ihre Beschäftigung und Geschicklichkeit ausdrückten (Odyssee VII, 112 ff.). Die Sage nennt den Smilis einen Aegineten; die Gelehrten machen ihn zum Repräsentanten der alten äginetischen Schule und Weise der Bildhauerei. Auch von ihm behauptete man in der historischen Zeit, besonders in der späteren, noch Werke zu besitzen, — mit eben so viel oder so wenig Recht als vom Dädalos. Für uns sind alle diese Künstler der mythischen Zeit bis ungefähr ein halbes Jahrtausend vor Christi Geburt hinab wenig

*) Winckelmann Monum. ined. zu N. 94.

mehr als Namen von Personen, über deren Lebenszeit und Werke das Alterthum selbst die widerstreitendsten Nachrichten liefert. So werden die Künstler Dipoenos und Skyllis, berühmte Marmorarbeiter des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts, zugleich Schüler oder gar Söhne des Dädalos genannt, und Smilis, der Zeitgenoß des Dädalos, wird durch eine andere Ueberlieferung in den Anfang der geschichtlichen Zeit, mehrere Jahrhunderte später, hinabgerückt. So galt auch der attische Bildhauer Endoios für einen Schüler des Dädalos, obschon noch vorhandene Inschriften bezeugen, daß er etwa um die Mitte des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts lebte. Es war mit ihm wie mit anderen Künstlern einer frühen, und wenngleich schon historischen, doch hinter der Kunstblüthe des Phidias weit zurückliegenden Zeit. Die spätere Sage bemächtigte sich ihrer Namen und knüpfte sie unbedenklich an den Ruhm und die Meisterschaft des alten attischen Kunstheros, in welchem man den Begründer der attischen Kunst verehrte. Und sie durfte dies mit um so größerem Rechte thun, als der Geist und Styl jener ägyptisch-griechischen Plastik, deren Repräsentant Dädalos ist, fast ein Jahrtausend lang der herrschende blieb, und selbst später noch, als die Entwickelung der hellenischen Kunst zur freien Schönheit sich vollendet hatte, unter diesem neuen Kunststyle in vielen Götterkulten fortdauerte. —

Es kann als Resultat aller bisherigen historischen Forschung gelten, daß eine eigentliche Geschichte der Künstler für uns erst mit dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert beginnt. Dies ist zugleich die Zeit, in welcher das hellenische Staatsleben neue bestimmtere Gestalt erhielt, wo die sieben Weisen, fast alle zugleich praktische Staatsmänner, auftreten, wo neben der bisher auf dem geistigen Gebiete allein herrschenden Poesie sich Philosophie und Geschichtschreibung zu entwickeln beginnen, und wo zugleich Handelsverkehr und Betriebsamkeit an vielen Theilen Griechenlands, zumal auf den Inseln, Wohlstand und Reichthum hervorriefen. An diesem großen, auf das Ziel der vernünftigen Freiheit in Staat und Leben gerichteten Umschwunge nahm auch die Kunst nothwendigen Antheil. Bis dahin hatte sie im Dienste der Religion und der Priester

gestanden und nebenbei die Arbeit des Handwerks gethan. Von dieser Zeit an begann sie auch Werke zu schaffen, die ihren Zweck in sich hatten, Kunstwerke im eigentlichen Sinne des Worts. Nicht plötzlich hat man sich diesen Uebergang zu denken. Er geschah langsam und allmälig, wie alles Große und Bedeutende langsam wächst und reift. An bestimmte Kunstschulen mit strenggeschiedenem Style ist vor jener Zeit schwerlich zu denken. Von der Ausbildung einzelner Göttergestalten durch bestimmte Künstler in gesonderten Schulen fehlt uns jede Kunde. Was wir wissen, ist, daß sämmtliche Kunstbestrebungen jener frühesten Zeiten vor dem sechsten Jahrhundert von den Inseln ausgehen, wo der Verkehr am regsten, der Wohlstand am frühesten entwickelt und mit ihm das Bedürfniß erregt war, für Verschönerung des Lebens zu sorgen. Von den Inseln verbreitete sich die Kunst nach dem zunächst gelegenen Festlande. So finden wir Kunst und Künstler von Samos und Chios wirksam und thätig für Kleinasiens Küstenstädte. Von Kreta zogen Künstler nach dem Peloponnes und selbst nach Italien. Auch Aegina tritt früh mit seiner Kunstthätigkeit auf. Das Festland bleibt zurück und von A t h e n, das die Krone aller hellenischen Kunst zu werden bestimmt war finden wir außer Dädalos auch nicht einen einzigen Künstlernamen aus dieser ersten Epoche aufgezeichnet. Um so mehr Grund hatten später die Athener, den Ruhm ihres mythischen Kunstheroen und seiner Nachkommen zu feiernd erheben. Erst um die Zeit der Befreiung Athens von der Herrschaft der Pisistratiden finden wir dort Künstler genannt. So den Antenor, der die Statuen der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton hinstellte, und Amphikrates, welcher das Andenken der Leaina, der standhaften Geliebten des Aristogeiton, im Auftrage des dankbaren Volkes durch die am Eingange der Stadtburg aufgestellte Figur eines kolossalen Löwen verewigte. Von da ab beginnt die Zeit, in welcher Athen den Lobspruch des Plutarch verdient: »daß es die Mutter und liebreiche Amme vieler Künste gewesen, indem es die einen erfunden und zuerst hervorgerufen, den anderen Bedeutung, Ehre und Wachsthum verliehen habe.«

---

# III.

# Zusammenhang der hellenischen Kunst mit dem Orient.

---

Orient und Occident
Sind nicht mehr zu trennen!
Goethe.

## Zusammenhang der hellenischen Kunst
### mit dem Orient.

Der wichtigste Fortschritt, welchen seit Winckelmann die Geschichte der Kunst über diesen ihren Begründer hinaus gethan hat, ist die richtige Erkenntniß des Zusammenhanges der Anfänge und der Entwickelung der griechischen Kunst mit dem Kunstleben bei den älteren Kulturvölkern des Orients.

Winckelmann leugnete jeden Zusammenhang dieser Art. Nach seiner Ansicht hatte sich die griechische Kunst, zumal die Plastik, ohne allen äußeren Einfluß, gänzlich frei, original und selbständig allein auf dem Boden Griechenlands aus dem griechischen Geiste entwickelt. Aus dem behauenen Klotze, dem Pfahle, der Säule sei allmälig die Herme, endlich die Bildsäule, aus dem fetischartigen Idole, dem ältesten Götzenbilde griechischer Urzeit, sei endlich das ideale Götterbild entstanden. Von dem rohen Wilden, der zuerst den symbolischen Klotz aufrichtete, bis zu jenem Phidias, der den olympischen Zeus erschuf, habe niemals fremder Einfluß, habe keine Einwirkung von außen, kein Zusammenhang der griechischen Kunst stattgefunden mit der Kunstthätigkeit älterer Völker Aegyptens und

des Morgenlandes. Selbst die Verwandtschaft griechischer Mythologie mit der ägyptischen sei erst durch die Priester des letzteren Volkes zur Zeit Alexander's des Großen aus politischen Gründen erdichtet worden, und gebe also keinen Beweis für irgend eine Ueberlieferung der Formen und Gestalten griechischer Gottheiten durch ägyptischen Einfluß. So lehrte Winckelmann, und so lehren noch heute zahlreiche Anhänger des großen Mannes.

Die entgegengesetzte Ansicht, welche das Kunstleben und die Kunst des Alterthums bei den Völkern um die Osthälfte des Mittelmeers als einen Zusammenhang auffaßt, gehört den letzten funfzig Jahren an. Sie gründet sich auf Thatsachen, sie stützt sich auf Entdeckungen, die dem Begründer der alten Kunstgeschichte unbekannt waren. Sie ist in Uebereinstimmung mit dem ganzen Gange der geschichtlichen Entwickelung überhaupt, und mit den Anfängen und Fortschritten alten Culturlebens. Sie ist endlich in Harmonie mit dem Gange der Natur selbst.

»Von Osten kommt, nach Westen geht das Licht!«

Der Entwickelungsgang der Bildung und Kunst ist derselbe, wie der der Naturprodukte und ihrer Kultur durch den Menschen. Die Naturforschung unserer Tage hat nachgewiesen, daß fast Alles, was wir als nothwendig, nützlich und angenehm der Pflanzenwelt entnehmen, *in allmäliger Wanderung aus Asien hervorgezogen ist*, bis es an der Westküste Europas aufgehalten wurde. Und jetzt, nachdem es den Atlantischen Ocean nach kurzer Rast übersprungen, setzt es unaufhaltsam seine Wanderung durch Amerika gegen Westen fort. Aber das Abendland empfängt die Gaben des Orients nur, um das noch Rohe zu gestalten, das noch im Keime Verschlossene zu entwickeln und das Gemeine zu veredeln.

Diese Worte eines geistreichen Naturforschers *) bezeichnen zugleich den Entwickelungsgang der Produkte, welche dem Kunsttriebe des Menschengeistes ihr Dasein verdanken. Auch für sie, auch für die Kunst ist

*) Schleiden im Deutsch. Museum 1852. S. 658.

der Orient das Mutterland gewesen. Vom Morgenlande her sind Bildung und Kunst zum Abendlande und zu seinem auserwählten Volke, den Hellenen, gekommen. Von ihnen aufgenommen, fortgebildet und veredelt haben sie neue, höhere schönere Formen und Gestalten gewonnen, sind Bildung und Kunst des Orients ein Neues, Eigenartiges und insofern Originales geworden, ein Höheres, ja ein Höchstes, das als solches für ewig den Namen hellenischer Bildung und hellenischer Kunst zu tragen vollberechtigt ist.

Kein Volk hat sich selbst gemacht, das heißt: kein zur Bildung gelangtes Volk ist allein und unabhängig von anderen, nur durch sich selbst zu dem geworden, als was es in der Geschichte dasteht. Völker sind Individuen, wie die Einzelmenschen. Was von diesen gilt, das findet auch auf jene Anwendung. Wie der einzelne Kulturmensch nichts ist, als ein Produkt seiner Umgebungen und Lebensverhältnisse, seines Lebensverkehrs und der vor ihm von Anderen erarbeiteten Bildung, so auch das einzelne Kulturvolk. Denn zwischen Nationen besteht wie zwischen Einzelnen ein rastloser Verkehr und Austausch der Vorstellungen und Ideen, der Erfindungen und Einrichtungen — ein Verkehr, der um so lebhafter ist, je mehr das Land den Fremden offen steht, und je mehr das Volk Erregbarkeit des Geistes und in je höherem Maße es den Trieb des Annehmens und Aneignens besitzt. Das aber, was dem so Empfangenen und Aufgenommenen das Gepräge des Individuellen und den Charakter des Eigenthümlichen verleiht, das ist, im Einzelnen wie im Volke, jenes größere oder geringere Maß der Naturbegabung, welche das von außen Empfangene umbildend neugestaltet.

Solch ein Volk aber, das diese Art von Begabung in hohem Grade besaß, waren vorzugsweise die Hellenen. Sie theilen diese Begabung mit der gesammten indo-europäischen Race, der sie angehören. Wenn nach Layard's feiner Bemerkung die Semiten voll glänzender Einbildungskraft und angebornen, feineren Sinnes für Auffassung natürlicher Formenschönheit erscheinen, während ihnen die Fähigkeit der stätig weiterbildenden Entwickelung mangelt, so nehmen im Gegen-

theil Griechen und Römer, die welthistorischen Hauptsprossen der indo-europäischen Race, die schönen Formen von anderen auf, ohne selbst eine ganz und allein zu erfinden. Aber sie forschen nach Wesen und Ursachen der Schönheit, fügen hinzu, lassen hinweg, verändern, verbessern das Entlehnte oft bis zur Unkenntlichkeit des Ursprungs und machen es so zu ihrem vollen Eigenthum« *). Die Griechen sind darum dennoch ein Urvolk, weil sie geistige, nach allen Richtungen hin selbständig zeugende Bildungselemente besitzen.

Man hat geglaubt, den Griechen die Ehre der Originalität zu beeinträchtigen, wenn man zugestände, daß ihre gesammte Kultur und somit auch ihre Kunst auf orientalischen Elementen und Voraussetzungen beruhe. Nichts kann thörichter sein als solche Besorgniß. Zunächst kommt es auch gar nicht darauf an, was wir einer vorgefaßten Meinung zu Liebe besorgen oder fürchten, sondern was der Natur der Dinge nach wahr und nothwendig ist. Seit die innige Zusammengehörigkeit des Menschen mit der Natur erkannt ist, als deren letztes Produkt er selber dasteht, seitdem wir wissen, daß die Gesetze, welche den Kreislauf des Lebens in der Natur durch den Wechsel und die Veränderungen des Stoffes regeln, auch für den Menschen Geltung haben, seitdem kann sich die Geschichte des Menschengeistes und seiner Revolutionen der Analogie mit der Geschichte seiner Mutter, der Natur, nicht mehr entziehen. Dort wie hier sind nicht Sonderung und Trennung, sondern Vermählung und Mischung der Wirkungen und Stoffe die Bedingungen der Mannigfaltigkeit ihrer Formen und Erscheinungen. Und wie der Geologe die verschiedenen Schichten und Geschiebe nachweist, welche über einander gelagert die Mutter Erde im Laufe zahlloser Jahrtausende gebildet, so hat die Geschichtsforschung unserer Tage selbst für Urländer und Urvölker der Menschheit, wie Aegypten und Hellas, die über einander gefolgten Schichten verschiedener Völker und Bildungen nachgewiesen, aus denen sich zuletzt die höchste Blüthe des jüngsten Volkes und seiner Kultur entfaltet. Die

*) Layard, Niniveh und seine Ueberreste, S. 314—315 der deutsch. Ausg.

Originalität der einzelnen Kulturvölker wird dadurch nicht beeinträchtigt, daß die Wissenschaft den Beweis führt: wie keins derselben sich selbst geschaffen, keines, abgesperrt von dem fluthenden Strome des Gesammtlebens, seine Bildung und Erziehung rein aus eigenen Mitteln vollendet. Der Trieb des eignen Lebens und Gestaltens, der jedem Einzelwesen, also auch jedem Volke innewohnt, ist stark genug, um die mannigfaltigsten Einwirkungen zu bewältigen und die von außen her überkommenen Bildungsstoffe in sein Eigenthum, in Saft und Kraft des eignen Organismus zu verwandeln. Ein Beispiel statt unzähliger! »Selbst der gewaltigste und dem eignen Triebe eines Volkes zumeist feindselige Stoff, die fremde Sprache, muß sich, wenn sie über seinen Stämmen ausgebreitet wird, den hier waltenden Kräften unterwerfen und nach ihrer Wirkung umbilden. Oder haben die Völker der Lombardei, des südlichen und nördlichen Galliens, der pyrenäischen Halbinsel und der britischen Inseln nicht gewußt die über sie gekommene lateinische Sprache so umzugestalten, daß sie den einer jeden Nation eignen Geist und Charakter athmet und widerstrahlt?« *).

Derselbe Forscher, der vor einem Vierteljahrhundert zuerst den Kampf aufnahm gegen eine Ansicht, welche den engen vielverschlungenen Verkehr der Völker aufhob, um jedes für sich einzuhegen und groß zu ziehen, Friedrich Thiersch, hat in seinem klassischen Werke »über die Epochen der bildenden Kunst bei den Griechen« die Grundsteine gelegt für die wahrhafte Anschauung der Geschichte und Entwickelung der Kunst des Alterthums. Seitdem ist an dem Begonnenen weiter und weiter gebaut worden. Auch die großen Erfindungen des Menschengeistes in unseren Tagen haben dazu geholfen, richtigere historische Anschauungen über die Wiege der Bildung und den Weg der letzteren durch die Länder und Völker zu verbreiten. Wo sonst nur selten und vereinzelt einmal der Fuß eines Reisenden hinkam, haben jetzt, Dank den erleichterten Mitteln des Menschen- und Weltverkehrs, Hunderte von Forschern aller

*) Fr. Thiersch, Epochen der bildenden Kunst bei den Griechen, S. 76.

Nationen Europas, wohl vorbereitet durch ihre Studien daheim und gefördert durch die Resultate und Beobachtungen ihrer Vorgänger, Griechenland und seine Inselwelt, Aegypten und die Länder des Orients bereist und durchforscht. Der geheimnißvolle Nimbus des Fernen, Fremden, Wunderbaren schwand vor der unmittelbaren Anschauung, um dem Natur- und Vernunftgemäßen Platz zu machen. Der von dem Menschen bewältigte Dampf, der seine Schiffe beflügelte, half den blauen Dunst historischer Vorurtheile zerstreuen. Die Wirkung der eignen Anschauung ist von wunderbarer Kraft. Die Forscher, welche die Länder um die Osthälfte des Mittelmeeres, die Ursitze alter Kultur und ihre Reste selbst gesehen, gewannen einen ungeheuren Vortheil über die Gelehrten alten Styls, besonders die deutschen, die »in ihr Museum gebannt« das alles »nur von Weitem« durch das Fernglas der Lektüre schauten. Vergebens daß sich die deutsche Stubengelehrsamkeit gegen die Wahrheit des Zusammenhangs aller alten Kunst noch hartnäckig verschloß, und diese Ansicht sammt dem Altvater Herodot, der sie schon vor beinahe drittehalbtausend Jahren ausgesprochen, als thörichte Morgenländerei abfertigte! Die Wahrheit machte sich ohne sie und trotz ihrer geltend. Französische, italienische und englische Reisende, und darunter Gelehrte ersten Ranges, wie mehrere Mitglieder der ägyptischen Expedition, und Forscher wie Gell, Dodwell u. A. wurden ganz unbefangen durch den Anblick der Bauwerke und plastischen Kunstwerke des Landes dazu geführt, altgriechische und etrurische Bau- und Bildwerke mit ägyptischen, phönizischen, persischen und assyrischen, ja selbst hier und da mit indischen zu vergleichen.

Die deutschen Gelehrten blieben sich konsequent in der Ablehnung des Gedankens: daß die gesammte alte Kunst der Völker um die Osthälfte des Mittelmeeres in ihren früheren Epochen als ein untrennbares organisches Ganze anzusehen sei. Als im Jahre 1841 der vortreffliche Ludwig Roß den Satz aufstellte: die Anfänge der gesammten bürgerlichen, religiösen und künstlerischen Bildung der Griechen seien nicht zu verstehen, wenn man nicht annehme, daß die geschichtlich älteren und in der

Kultur früher vorgeschrittenen Völker auf die Griechen nach allen diesen Richtungen bildend eingewirkt, — da erhob sich ein Zetergeschrei aus den Reihen des altgläubigen Philologenthums gegen den Ketzer. Man nannte und behandelte ihn verächtlich als einen »Touristen«, weil er zufällig nicht bloß, wie die meisten seiner Zunftgenossen, von der Studirstube aus, sondern auch aus vieljähriger eigener Anschauung Griechenland und Kleinasien mit ihrer Inselwelt kennen gelernt hatte. Und doch konnte man erst, seitdem im Laufe der letzten Jahrzehende das früher fast mythische Land der Hellenen von zahlreichen Reisenden besucht worden war, richtige Urtheile fällen über die Leichtigkeit oder Schwierigkeit des Verkehrs zwischen den Küsten Europas und Asiens mit ihren Inselgruppen, und wieder zwischen diesen und der syrischen und ägyptischen Küste. Solche Fragen beantwortet, wie Roß hinzusetzt, ein Fernblick von Berg zu Berggipfel, oder eigne Fahrt in gebrechlicher Barke von Attika bis Rhodus, Lycien und Cypern besser als alle Stubengelehrsamkeit der Welt. Diese aber vermeinte den Touristen und seine Ansicht von der Leichtigkeit des Seeverkehrs unter den alten, um das Mittelmeer wohnenden Kulturvölkern durch die Behauptung zu Boden zu schlagen: »daß die ganze alte Welt einen heiligen Schauder vor der Schifffahrt empfunden!« Und als Beweis dieser wunderlichen Behauptung citirte man den alten römischen Dichter Horaz, der »mit dreifachem Erz und der Eiche Kerne des Mannes Brust umpanzert« nannte, »welcher zuerst auf zerbrechlichem Flosse den Kampf gewagt mit dem wilden Meer und festen Blickes seine schwimmenden Ungeheuer geschaut!«

Dabei vergaß man nur das Eine, daß derselbe römische Poet, obschon bekanntlich kein besonders muthiger Mann, mehr Seereisen gemacht und Meeresgefahren bestanden (lassus maris atque viarum nennt er sich selbst), als alle seine Erklärer unter den deutschen Philologen, und daß die alten griechischen und römischen Dichter die Drangsale ihrer seefahrenden Helden aus rein poetischen Gründen ins Uebertriebene zu malen gewohnt waren.

Erst die vielfachen Reisen unserer Zeit, wo Dampfschiffe zu Hun-

derten jährlich das Mittelmeer durchkreuzen und die Overlandmail mit der Sicherheit einer deutschen Landpost allmonatlich zahlreiche Reisenden von London nach Aegypten und Indien führt, haben die räumliche Kleinheit der alten Welt und die Möglichkeit eines verhältnißmäßig leichten und schnellen Verkehrs in derselben im richtigen Lichte erscheinen lassen. Meldet doch schon der griechische Schriftsteller Diodor, auch ein Tourist aus den Tagen des Kaisers Augustus, daß man zu seiner Zeit von der Palus Mäotis, dem heutigen Asowschen Meer, bis zur Insel Rhodus in zehn, von Rhodus bis Alexandria in vier, und von dort den Nil aufwärts in zehn Tagen bis Aethiopien schiffte, so daß man in vier und zwanzig Tagen von dem kältesten bis zum heißesten Klima der Erde gelange.

Die nächste Vermittelung zwischen Griechenland und dem Orient bildeten Handel und Schifffahrt. Es ist durch neuere Forschungen nachgewiesen, daß die Aegypter Jahrtausende vor der christlichen Zeitrechnung Seeschiffe bauten und zu Eroberungskriegen und Handelsunternehmungen das Meer befuhren. Schon zur Zeit des alten Sesostris, zwei bis drittehalb tausend Jahre vor dem trojanischen Kriege, waren die Aegypter ein seefahrendes Volk. Ihr Verkehr mit Griechenland bestand nachweisbar schon in einer Zeit, die weit über die homerische Heldensage hinausliegt, trotz dem socialen und commerciellen Absperrungssysteme, das erst König Psammetichus um die Mitte des siebenten vorchristlichen Jahrhunderts mit dem entgegengesetzten vertauschte. Aegypter, wie Danaos und Lynceus, wanderten nach Griechenland ein; Griechen, wie Melampus, Dädalos, Archandros und Helena besuchten Aegypten. Homer kennt das Nilland sehr gut. Er weiß von seiner riesigen prachtvollen Hauptstadt, von den Sitten und Eigenthümlichkeiten des Landes, und die Vorstellung von Seefahrten der Griechen nach Aegypten ist ihm geläufig.

Aber die eigentlichen Vermittler des Seehandels und der Schifffahrt zwischen den Völkern um die Osthälfte des Mittelmeers, schon über 2000 Jahre vor Christi Geburt, waren die Phönizier. Sie waren zugleich die Vermittler zwischen Aegypten und Assyrien. Schon zu Inachus

Zeit, d. h. 1900 Jahre vor Christo, verschifften sie, wie Herodot sagt, ägyptische und assyrische Waaren nach Argos und anderen Ländern, wobei sie auch wohl gelegentlich Sklaven raubten und in Aegypten verkauften. Ein mächtiger Zweig dieser semitischen Phönizier wohnte und herrschte selbst Jahrhunderte lang (2300 — 1790 vor Chr.) in Unterägypten, bis er, von dort verdrängt, sich über die Küste von Nordafrika und von da nach Griechenland verbreitete, wohin die Ankömmlinge viel Aegyptisches mit sich brachten. Zahlreiche, nach Griechenland gelangte Auswanderungszüge, bezeichnet durch die Namen ihrer Führer Inachus, Kadmus, Danaus, Kekrops, Erechtheus, Deukalion u. A., durch die »göttlichen Pelasger« Homer's, die nach Röth's Forschungen nichts Anderes sind, als vertriebene Phönizier, erklären zur Genüge den überall in Griechenland hervortretenden ägyptisch-phönizischen Einfluß auf Religion, Götter- und Heldensage, auf bürgerliche Einrichtungen, Wissenschaft und Kunst der Griechen. War doch die phönizische Schrift zweitausend Jahre vor Christo die verbreitetste bei allen Völkern um die Osthälfte des Mittelmeers, und schon die Alten, wie Platon und Herodot, wußten daß die griechische Sprache selber Spuren orientalischer Einwirkung bewahre. Neuere Forscher haben viele griechische Götternamen als ägyptische und phönizische, zum Theil selbst assyrische nachgewiesen. Aegyptisch und semitisch sind ebenso die Namen gar mancher Städte und Orte, Berge und Flüsse, ägyptisch selbst mehrere für den Handel nothwendige Ausdrücke der Maaß- und Gewichtbezeichnung, wie Drachme, Obolos, Spithame (Elle), ägyptisch selbst der Name des Schwertes, der althellenischen Hauptwaffe neben der »weithinschattenden Lanze«.

Die Kultur der Griechen selbst aber datirt viel höher hinauf, als man sie gemeinhin zu setzen pflegt. Frühere Gelehrte hielten z. B. Fahrstraßen für eine römische Erfindung. Aber Griechenland hatte lange vor dem trojanischen Kriege fahrbare Landstraßen mit Brücken und Dämmen. Es war in dieser und anderer Beziehung zur Zeit des trojanischen Krieges kultivirter als heutigen Tags. »Als vor dreißig Jahren,« wie Roß erzählt, »die neue deutsche Einwanderung unter König Otto

auf derselben Uferstätte landete, wo vor drei und dreißig Jahrhunderten die ägyptische Einwanderung unter König Danaos ans Land gestiegen war, da gab es in ganz Griechenland nur eine fahrbare Straße, die, welche Graf Kapodistrias zwischen Nauplia und Argos angelegt hatte. Im ganzen Griechenland gab es keine Wagen. Als die Regierung 1834 von Nauplia nach Athen übersiedelte, mußte erst die Strecke vom Piräus bis Athen fahrbar gemacht werden, weil man sonst nicht einmal des Königs Hausrath hätte nach seiner Residenz schaffen können. Und selbst jetzt kann man höchstens etwa von Athen nach Korinth, Megara und Theben fahren. Allein wenn nicht bloß der Peloponnes, sondern wenn alle Reiche der Welt auf dem Spiel ständen, so vermöchten die Freier der schönen Hippodamia heute keine Wettfahrten vom Alpheiosthale nach Korinth anzustellen.« Dagegen fand der deutsche Reisende auf dem höchsten Rücken der Gebirgspässe, da, wo jetzt kaum noch gangbare Saumpfade führen, überall tief eingeschnittene Geleise alter Wagenräder, in der feststehenden Weite von 5 Fuß 4 Zoll englischen Maaßes. Natürlich, denn alle Helden Homer's fahren, und der Gebrauch des Reisewagens in der heroischen Zeit Griechenlands ist alltägliche Sache *).

Mit Recht konnte daher der mehrmals genannte Forscher sagen, die Kunstgeschichte sei auf den Kopf gefallen, wenn sie noch immer behaupte, daß die homerische und vorhomerische Zeit, welche die schwierigsten Straßen-, Hafen-, Damm- und Brückenbauten unternahm, große Sümpfe trocken legte und die noch heute dastehenden kunstreich verzierten Schatzhäuser von Mykenä und Orchomenos erbaute, keine Tempel zu bauen unternommen. Homer kennt Tempel und zwar zahlreiche; er kennt Tempeldienst und Tempelbilder, und der dorische Tempel zu Korinth mag sehr wohl hinaufreichen in die trojanische Zeit. Homer kennt ferner auch Statuen und Reliefs, getriebene Bildwerke, dädalische Kunstarbeiten. Daß aber die älteste griechische Säule, die dorische, aus der ägyptischen

---

*) Ludw. Roß in der Zeitschrift für Alterth. Wiss. 1850. Nr. 1—4.

entstanden, ist seit Champollion bekannt. Selbst die Pyramidenform ist von den Griechen nachgeahmt worden, und Roß hat drei Pyramiden in Griechenland nachgewiesen. Aegyptische Skulpturen in Argos, Messene und an anderen Orten erwähnt Pausanias, und das athenische Heiligthum des Erechtheus, das Erechtheion, das von allen Regeln des griechischen Tempelbaues abweicht, ist Nachahmung eines ägyptischen Vorbildes. Aber auch die Bestimmung dieses Baues und die ganze Erechtheussage sind ägyptisch-orientalisch, und bezeugen unwiderleglich die ägyptische Kolonisirung Athens. »Das Erechtheum ist nämlich nach Anlage, Inhalt und Tempelbrauch ein ächt ägyptisches Götter- und Königshaus, ein Mammisi der Athene und ihres Pfleglings Erechtheus.« Athene selbst ist bekanntlich die ägyptische Neïth. Ein »Mammisi« aber hieß bei den Aegyptern eine kleine Art von Tempelhäusern, die als Ort der Niederkunft einer Göttin oder einer vergöttlichten Königin und als Erziehungsort des jungen Königs oder Gottes galten und verehrt wurden. Ein solcher Bau war das uralte Erechtheum zu Athen, das schon Homer erwähnt. Und als man das zerstörte zur Zeit des peloponnesischen Krieges herstellte, hielt man aus religiöser Ehrfurcht an dem Grundriß des alten Baues fest. Dies Zusammenwohnen des uralten attischen Stammkönigs Erechtheus mit der Göttin ist ägyptisch-orientalisch. In Aegypten wie in Assyrien war ein und dasselbe Gebäude zugleich Tempel eines oder mehrerer Götter und Palast und Grabmal des Königs.

Die tüchtigsten deutschen Alterthumsforscher und Kunsthistoriker der letzten dreißig Jahre, Männer wie Creuzer, Thiersch, Böckh, Schorn, Roß und Anselm Feuerbach, haben denn auch den Einfluß orientalischer, besonders ägyptischer, Kunst auf die griechische anerkannt. Und in der That, der innere und äußere Zusammenhang, das Gemeinschaftliche in der Kunst der alten Völker, tritt uns in den noch erhaltenen ältesten Kunstwerken der Griechen, wenn wir sie mit den Resten hetrurischer ägyptischer und assyrischer Kunstwerke vergleichen, auf eine Weise entgegen, die jedem unbefangenen Auge sofort einleuchtet. Es giebt wenige Betrachter, welche der Anblick der äginetischen Giebelstatuen oder der selinun-

tischen Reliefs nicht sogleich an etruskische Vasenbilder oder an ägyptische und assyrische Skulpturen erinnert hätte. Die plastischen Denkmäler von Ninive, deren jüngste in das sechste oder siebente Jahrhundert vor Christo fallen, die Werke der Pharaonen aus der neunzehnten Dynastie, die lycischen Bauwerke von Xanthus, das Löwenthor zu Mykenä, der Fries von Assos, die Aegineten zu München und die Metopen von Selinus zu Palermo, die älteren etruskischen Zeichnungen und Reliefs, die griechischen Vasen des sogenannten ägyptisch-phönizischen Styls mit röthlichgelben, und des dorischen mit schwarzen Figuren, endlich die weit verbreiteten Münzen mit phönizischer Schrift — dies Alles zusammengehalten und verglichen führt den großen inneren und äußeren Zusammenhang der Kunst bei den alten Völkern um die Osthälfte des Mittelmeers anschaulich vor Augen.

Wir haben schon einige der Umstände angegeben, welche durch Beförderung des Austausches und Verkehrs der Völker unter sich diesen Zusammenhang herbeiführen halfen. In derselben Weise wirksam waren die Kriege und Kriegszüge, die Bildung großer Monarchien durch die ägyptischen und assyrischen Eroberer, sowie das Auseinanderfallen derselben, wonach sich die Theile wieder zu neuen Ganzen anders zusammenstellten. Dazu kam die Ausbreitung religiöser Systeme, Auswanderungen von Küste zu Küste, der Handel, zumal der Sklavenhandel, der die fremdartigsten Völkerelemente durcheinandermischte. Trotz aller der vielfachen Veränderungen, welche die Kunst in einem so langen Zeitraume von tausend bis anderthalb tausend Jahren vor den Perserkriegen erlitt, trotz der Eigenthümlichkeiten, welche die Verschiedenheit des Volkscharakters und der religiösen Anschauungen, die Wahl des Sujets, die Beschaffenheit des Materials, die Individualität endlich der Künstler selbst nothwendig herbeiführten, blieb dennoch des Gemeinsamen so Vieles übrig, daß eine unausgesetzte Wechselwirkung ein bewußtes und absichtliches Nachahmen und Lernen der Völker von einander sich gar nicht bezweifeln läßt *).

---

*) S. L. Roß Wanderungen in Griechenland. Erster Theil. S. 147 ff.

»Dies Gemeinsame und Uebereinstimmende zeigt sich im Größten wie im Kleinsten, in den Formen wie im Inhalt der Kunstschöpfungen, von der Anlage der Festungen, Tempel und Gräber bis zu dem Hausgeräth, den thönernen Vasen, dem Goldschmuck und den geschnittenen Steinen der Aegypter, Kleinasiaten, Etrusker und Griechen.« In der Plastik ist der orientalische Einfluß eine anerkannte Thatsache. Die ionische Säule weist nach Assyrien und Persien; die dorische ist rein griechische Umgestaltung des ägyptischen Wellenkapitells, die korinthische erscheint als bestimmtere Aufnahme einer ägyptischen Form. Ja in einer ägyptischen Tempelgattung, Typhonien genannt, findet man bereits die Grundgestalt des säulenumgebenen griechischen Tempels vorgebildet. Die Griechen vollendeten hier nur aus tieferem Verständniß, was dort unvollkommen und unverstanden geblieben war. Aber diese Vollendung kam einer neuen Schöpfung an Verdienst gleich *). Ludwig Roß hat in seinen griechischen Reisen eine Zusammenstellung der wichtigsten hierhergehörigen Thatsachen in so übersichtlicher Weise gegeben, daß wir nichts Besseres thun können, als sie hier folgen zu lassen. »Die eleganten Sessel und Tische der ägyptischen Denkmäler finden sich wieder auf den griechischen Vasenbildern. Die zwei- und vierspännigen Rennwagen in den Grabgemälden der Etrusker, auf den Vasen der Griechen, an den Palastmauern und Tempelwänden der Aegypter und Babylonier sehen sich so gleich, daß wir sie mit kaum merklichen Abänderungen im Kostüm und in der Anschirrung der Rosse von den Monumenten des einen Volks auf die des anderen versetzen könnten, ohne des Austausches inne zu werden. Wie der assyrische und der ägyptische König auf den Bildwerken ihrer Paläste voranstürmen in der Feldschlacht, so stürmen in der homerischen Dichtung die »gotterzeugten Herrscher« auf flüchtigen Streitwagen dem niederen Volke vorauf. Der ganze griechische Kampf von dem hinten offenen Streitwagen, der sich nur in der älteren hellenischen Zeit findet, ist orientalische Nachahmung. Der Adler oder Geier, der über

*) Fr. Vischer, Aesthetik. Bd. 3. S. 298. S. 286.

den königlichen Streitwagen der ägyptischen und assyrischen Herrscher schwebt, oder die zu Rosse Kämpfenden begleitet, findet sich auch auf alten Vasenbildern der Griechen und Hetrurier.

Wie in der ägyptischen Kunst die Götter und Könige über die gewöhnlichen Massen hervorragen, eben so auch auf den griechischen Kunstwerken, die der älteste hellenische Dichter beschreibt, wie z. B. auf dem Schilde Achill's im achtzehnten Buche der Ilias (V. 516). Und die ganze Etikette, die bei Homer die »sceptertragenden Könige« umgiebt, ist keine andere, als die, welche wir an den Wänden Aegyptens in geschichtlicher Treue dargestellt sehen. Die in Layard's Werke abgebildete Gestalt eines Königs von Nimrud, den langen homerischen Königsstab in der Rechten, die Linke auf den Griff des gewaltigen zur Seite hängenden Langschwerts gelegt, dessen reichverzierte Scheide gegen das Ende hin höchst kunstvoll mit einem gegen einander liegenden Löwenpaare geschmückt ist, diese erhabene Gestalt mit ihrem langen wohlgepflegten und zierlich geordneten Haar und Bart in kostbar gestickter Gewandung, gab mir zum Erstenmale das wahre Bild eines homerischen σκηπτοῦχος βασιλεύς, eines sceptertragenden Königs, wie er der Versammlung der Fürsten zuschreitet, in der ganzen Majestät eines Herrschers des Orients, der zugleich mit der Würde eines »Hirten der Völker« die Würde des Priesters und Opferkönigs verbindet. So werden Priamus und Agamemnon ausgesehen haben in den Tagen ihrer Macht und Herrlichkeit.

»Wenn in den Gräbern und auf den Todtenrollen des Nillandes das Verdienst der Seele nach dem Tode des Leibes auf strenger Wage gewogen wird, so entlehnt Homer das phantasiereiche Bild, um vor dem Kampfe seiner Helden durch Zeus ihre Geschicke abwägen zu lassen. So ging das Bild über in die Darstellungen griechischer Kunst, ja selbst noch des christlichen Mittelalters. Und wenn bei den Aegyptern die Leiche über den Nil, die Seele in die Unterwelt auf einer Barke schifft, so

haben wir darin das Vorbild Charon's und seines Nachens bei den Griechen. Die Sirene mit dem Jungfrauenantlitz auf dem Vogelleibe ist dieselbe in Aegypten, Griechenland und Hetrurien. Die Chimäre Lyciens und die anderen fabelhaften Thiergestalten der Assyrier und Babylonier wiederholen sich auf den ältesten griechischen Vasenbildern. Der Löwe, der den Hirsch oder Stier zerreißt, die Frauengestalt, die zwei Vögel am Halse erwürgt, gehen auf Münzen, geschnittenen Steinen und Vasenbildern durch die gesammte alte Welt. Dasselbe System der polychromen (vielfarbigen) Bemalung der Bau- und Bildwerke findet sich in diesen früheren Kunstperioden am Nil und Euphrat und von Lycien und Cypern über beide Halbinseln bis nach Sicilien verbreitet, und die Bemalung der Architekturglieder am Tempel auf Aegina und an den Statuen seiner Giebelfelder ist dieselbe, wie an dem Tempel und den Metopen des sicilischen Selinus und an den Bildwerken der Königspaläste von Ninive.«

Gemeinsam den Völkern der ältesten Welt sind ferner auch diejenigen Kunstformen, welche von Sitten, Lebensgewohnheiten und Kleidertrachten entlehnt sind. Hier heben wir nach Roß vorzüglich folgende Züge hervor. »Die Faltung der Gewänder und die sorgfältige künstliche Ordnung und Ringelung des Haupt- und Barthaars ist dieselbe an den Aegineten und an den selinuntischen Reliefs wie auf den assyrischen Wandbildern und an den phönizischen Figuren von Cypern, dieselbe wie sie Homer seinen Helden beilegt, wie sie Pausanias vom Könige Theseus berichtet, und wie sie Thukydides an den alten Athenern beschreibt. Wie in dem Jahrhunderte der französischen Ludwige dieselbe verkünstelte Haartracht die ganze civilisirte Welt beherrschte, so herrschte in jenen Jahrhunderten dieselbe Mode der geschniegelten Locken bei allen civilisirten Völkern der alten Welt vom Euphrat bis an das tyrrhenische Meer, und spiegelt sich noch nach Jahrtausenden ab in den Darstellungen ihrer Kunst. Die Uebereinstimmung in solchen kleinen Dingen der Mode ist aber, eben weil sie ganz auf konventioneller Willkür beruhen, für die

Nachweisung eines historischen Zusammenhanges noch viel schlagender und überzeugender, als in größeren und wichtigeren Sachen, die sich mehr nach Gesetzen einer inneren Nothwendigkeit gestalten. Wenn aber der Völkerverkehr jener Urzeiten lebhaft genug war, um die Erfindungen der Haarkünstler von Land zu Land auszubreiten, mit welchem Rechte wollen wir da noch die Verbreitung der edleren bildenden Künste in Erz und Marmor, Holz und Elfenbein, Thon und Farbe, gegen das augenfällige Zeugniß der Denkmäler in Abrede stellen, die Entstehung der altdorischen Säule aus der noch älteren ägyptischen ableugnen? mit welchem Rechte annehmen, daß die wesentliche Uebereinstimmung der Kunstformen auf dem großen Ländergebiete vom Nil und Euphrat bis an den Tiberstrom und nach Sicilien, ja bis nach Iberien, auf einem Zufall beruhe!

Vielmehr: wie die gothische Kunst mit ihren christlichen Elementen, trotz ihrer Besonderheiten nach Zeiten und Ländern, dennoch im ganzen abendländischen Europa wesentlich dieselbe ist, vom Tajo bis an den finnischen Busen, so bildet die gesammte alte Kunst in ihrer früheren Epoche ein organisches und untrennbares Ganze.«

Die griechische Plastik also, als Schöpferin von Götterbildern, ist nicht in Griechenland erzeugt und geboren, sondern vom Oriente, zumal von Aegypten her, durch Ansiedler in Griechenland eingeführt. Das ganze Kultgepräge der Griechen, die Festlichkeiten und Aufzüge, die Opfergaben und Weihen, die Orakel und Mysterien, ein großer Theil der Mythen und viele Hauptorte des öffentlichen Kultus sind, wie der glaubwürdigste aller alten hellenischen Historiker ausdrücklich bezeugt, aus dem Wunderlande Aegypten nach Griechenland gekommen. In ihrem Gefolge auch die Kunstfertigkeit, deren älteste Hauptwerkstätten auf Rhodus und zu Athen durch ägyptische Wanderzüge eröffnet wurden. Aus ihnen gingen, nach Mischung des eingeführten und des althellenischen Götterdienstes, die Gestalten und Symbole hervor, welche die neuerbauten Hei-

ligthümer schmückten, oder in den früheren an die Stelle der alten formlosen Idole traten. Wo eine solche Einwirkung durch fremde Einwanderer in Griechenland nicht stattfand, da erhielten sich jene alten Götzenidole in Form von Steinen, Klötzen und Säulen noch bis in späte historische Zeit als Gegenstände religiöser Verehrung. Dädalos aber war für die Vorstellung der Griechen der mythische Künstler, der die von Aegypten überlieferte Kunst und ihr Gepräge dem Einheimischen annähernd umgestaltete *). Nicht zuerst, sondern zuletzt gewann in dem eigentlichen Festlande von Hellas, in dem griechischen Mutterlande die Kunst festen Boden und bestimmte Sitze. Von dem früh kultivirten Kleinasien, vor allen von den Griechen in Ionien, Samos und Kreta ist die griechische Kunst ausgegangen; und in der langen Reihe der Städte und Inseln, wo wir die ältesten griechischen Kunstbestrebungen und Kunstschulen finden, steht als die letzte der Zeit nach, aber auch als die Blüthenkrone der gesammten griechischen Kunst, Athen da. Auch dieser Weg der Kunst, von Kleinasien über die Inseln nach dem Festlande von Hellas zeugt für den orientalischen Ursprung und Einfluß.

Der große Winckelmann irrte, wenn er seinen geliebten Hellenen nachrühmte, daß sie ihre Kunst unabhängig von jedem fremden Einfluß erschaffen. Aber sein tiefer Verstand ahnte bereits selbst den eignen Irrthum. Wenn es erwiesen wäre, sagt er einmal, daß die Griechen wirklich ihre Mythologie von den Aegyptern erhalten hätten, so würde dies ein starker Beweis für die Folgerung sein, daß sie mit der Lehre auch die Form ihrer Götter selbst und ihrer Figur von daher überkommen hätten **). Er half sich damit, daß er jene erste von den griechischen Schriftstellern selbst gemeldete Ueberlieferung als Erfindung der ägyptischen Priester zur Zeit Alexander's ansah. Aber Herodot lebte und schrieb über ein volles Jahrhundert vor Alexander's Zuge nach Aegypten, und

*) Thiersch, Epochen ꝛc. S. 7. S. 22—25. 35. 80.

**) Kunstgeschichte I, 1, §. 14.

Herodot hat es nicht einmal, sondern wiederholt als eine unbezweifelbare Thatsache ausgesprochen, daß die Griechen, seine Landsleute, ihre Götter und ihren Götterglauben, wie ihre staatlichen und bürgerlichen Einrichtungen, zu einem guten Theil von den Aegyptern überkommen haben.

---

# IV.

## Die zwei Hauptepochen der griechischen Plastik.

1. Von Dädalos bis Phidias.
2. Von Phidias bis Hadrian.

## 1. Von Dädalos bis Phidias.

»Zehntausend Jahre lang, sagt Plato, hat sich die Kunst der Aegypter ihrem Wesen und Geiste nach unverändert erhalten.« Und er fügt ausdrücklich hinzu: das sei nicht bildlich, sondern wörtlich zu verstehen. Ein aufmerksamer Kunstforscher werde finden, daß Werke, die dort vor zehn Jahrtausenden gemalt oder gebildet worden, weder schöner noch häßlicher seien, als die, welche man jetzt daselbst verfertige.

Das Wahre an dieser Behauptung Plato's ist, daß in Aegypten die bildende Kunst blieb, was sie in allen ihren Anfangsperioden immer und überall gewesen ist, die Sklavin der Religion. Der Konservatismus der ägyptischen Kunst beruht auf ihrer Abhängigkeit von der Priestersatzung. Die Verhältnisse der Figur und ihrer Theile, die Art der Stellung und Bekleidung, die Form der Gesichtsbildung waren und blieben feststehend, durch religiöse Tradition geheiligt, durch strenge Satzung dem Künstler vorgeschrieben. Der Fortschritt, die Verbesserung konnten sich in der Behandlung und Ausführung des Einzelnen zeigen, und sie finden sich innerhalb dieser Grenzen allerdings auch in der

ägyptischen Kunst. Aber die eigentlichen Charaktertypen, die Grundformen blieben unverändert, und so erhielt und behielt die Kunst jenes Urvolks der Menschheit den Charakter unerschütterlicher Ruhe und unveränderlichen Beharrens, welchen Plato mit seinem Ausspruche bezeichnet; einen Charakter, den das Volk der Aegypter auch in all seinem übrigen Thun und Denken, in seinen Sitten und Einrichtungen ausgeprägt hat.

Aehnlich ist es auch in Griechenland zur Zeit seiner Anfänge gewesen. Auch in der Geschichte der griechischen Kunst hat es eine solche Zeit gegeben, wo die bildende Kunst im strengen Dienste der Religion zu den heiligen Dingen gehörte, an denen neuernd zu ändern für Frevel galt. Diese Epoche mag gar wohl ein Jahrtausend umfaßt haben. Sie reicht herab von der ältesten Zeit, in welcher lange vor Homer Dädalos und seine Schüler lebten, bis zu dem Beginn der Perserkriege. Aus fremden Ländern, wo sie früher blühte, besonders aus Aegypten, war die Kunst, wie wir gesehen haben, zugleich mit den Grundformen des griechischen Götterdienstes durch Kolonisten und Wanderzüge eingeführt worden in die jungen Staaten Griechenlands. Hier erhielt sie durch die frühesten griechischen Kunstbildner, die Dädaliden zu Attika, Kreta, Rhodos ihr uraltes festes Gepräge, und jene durch Gebrauch und Kult geheiligte Form, von denen uns die selinuntischen Reliefs noch eine Vorstellung geben können. Dies geschah zu einer Zeit, wo aus den Völkerschichten, die das Festland von Griechenland und Thrakien besetzt hielten, die griechische Nation noch nicht rein ausgeschieden war. Die Kunst auf ihrer damaligen Stufe war gemeinsames Eigenthum aller jener Völker. Hervorgegangen aus einem Geiste und aus gemeinsamen Werkstätten, waren die Kunstwerke jener Zeit bei Ioniern, Kretern, Kariern und Lydiern sich im Wesentlichen einander gleich. Durch Sitte und Kultus wurden und blieben sie Jahrhunderte stabil in den Formen. So wiederholen sich in Griechenland und in Mittelitalien, wo die Hetrurier saßen und Lydier einwanderten, Jahrhunderte lang dieselben Gebilde, obgleich Länder und Zeiten dazwischen lagen. Denn hetrurische und

griechische Kunst waren Schößlinge einer Wurzel, Zweige der ältesten vorgriechischen Kunst *).

Der Geist des religiösen Stabilismus in der Kunst ist allen Zeiten gemeinsam und wirkt überall auf dieselbe Weise. Cimabue und seine Zeitgenossen waren alle strenge Nachahmer der Byzantiner und wie diese gebunden durch religiöses Herkommen. Sie durften, um den alterthümlichen, vom Volke verehrten Gestalten nachzukommen, ebenso wenig an den vorgefundenen Formen ändern, als die Bildner des ältesten Hellas an den Zügen und Gestalten ihrer uralten Götter. Hier war es ein Grundsatz altgeheiligter Priestersatzung: »Die Götter selber wollten nicht, daß die alten Formen ihrer Heiligthümer verändert würden.« Diese Antwort gaben die römischen Opferschauer selbst noch zur Zeit des Kaisers Vespasian, als es sich darum handelte, den abgebrannten Tempel des kapitolinischen Jupiter neu zu erbauen. Nur die Höhe durfte vergrößert werden; in allem Uebrigen ward das Heiligthum streng nach dem alten Plane erneuert. Es ist dies derselbe Geist, welcher die Jesuiten dazu führte, mit ihren, dem römischen Petersdome nachgeäfften Kirchen die halbe Welt zu bevölkern, jener Geist des Stabilismus, der in aller religiösen Kunst denselben Gedanken Jahrhunderte lang festhält, und ihn mit eiserner Beharrlichkeit ins Unendliche wiederholt. Und wenn uns im Alterthume jener Geist des Konservatismus, wie er aus dem Ausspruche der römischen Opferschauer spricht, noch in einer Zeit begegnet, wo die Kunst ihn bereits längst besiegt und sich seinen Fesseln entwunden hatte, um wie viel weniger darf er uns befremden in jener ältesten Epoche der hellenischen Kunstgeschichte, in der Zeit der Allmacht der religiösen Satzung?

So ist es denn auch erwiesene Thatsache, daß die bildende Kunst der Griechen, bis in die historische Zeit des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts hinab, ohne wesentliche Aenderungen, ganz wie die ägyptische Kunst, bei jenem ältesten durch die Dädaliden eingesetzten Typus und

*) Thiersch Epochen S. 166.

Gepräge ihrer Bildungen beharrte. Daran zu rühren galt für Frevel, um so mehr, da im Glauben der Menschen das alte Kultbild eigentlich eins war mit der Gottheit, da es die Gottheit selbst war. Ausziehende Kolonisten nahmen getreue Abbildungen der alten Götterbilder und genaue Maße ihrer Tempel und Heiligthümer mit, um sie in der neuen Heimath unverändert aufzurichten. Denn »die Götter wollten nicht, daß etwas geändert werde an der altgeheiligten Form.« Als eine Priesterin zu Sparta es wagte, die alten Standbilder ihrer Göttinnen dadurch zu verjüngen, daß sie dem einen ein nach der neueren Kunst verfertigtes Haupt aufsetzte, erschien ihr, noch ehe sie die gleiche Umwandlung am zweiten Götterbilde ausführen konnte, die Göttin im Traum, und gebot ihr abzustehen von solchem Beginnen.

Alle Religion ist wesentlich auf Unfreiheit gegründet. Unfreiheit ist Beharren in dem einmal gegebenen Zustande. Die Kunst bei den Griechen, anfangs Sklavin der Religion, ward so von der Priestersatzung vieler Jahrhunderte lang gehemmt und am Fortschreiten gehindert. Am längsten empfand die Kunst diese Hemmniß bei der Darstellung des menschlichen Angesichts, das der Spiegel des Geistes, der vollkommenste Ausdruck seiner Freiheit ist. Das sehen wir noch heute an den äginetischen Bildwerken. Die Kunst hatte bereits ihre Mittel durch geschickte Bearbeitung des Elfenbeins und seine Verbindung mit Gold und edlen Holzarten in Bildsäulen, durch die Erfindung des Erzgusses und Anwendung des Marmors — statt des Holzes und Thons — beträchtlich erweitert; sie hatte bereits, am Schlusse jener ältesten tausendjährigen Periode des heiligen Styls, Werke geschaffen, die man als Urbilder der erhabenen Kunstschöpfungen auch in späterer Zeit noch der Aufmerksamkeit und Beachtung werth hielt. Aber im Ausdruck des menschlichen oder göttlichen Angesichts waren ihre Werke noch immer von jener charakterlosen Einförmigkeit und seelenlosen Leerheit, welche das religiöse Idol überall bezeichnen. Erst als das Idol im Kunstwerk völlig unterging, war die Freiheit der griechischen Kunst erreicht, das ihr eigenthümliche Gebiet der Schönheit gewonnen. Der große Name, an den das ge-

sammte Alterthum die **Vollendung** dieser herrlichsten That des griechischen Geistes knüpft, ist Phidias. Aber diese Vollendung ist nicht mit einem Schlage geschehen.

Die revolutionäre Bewegung des Geistes der Freiheit gegen den Geist der religiösen Knechtschaft in der griechischen Kunst umfaßt, so weit wir es übersehen können, etwa ein Jahrhundert. Zwei Künstler, Dipoenos und Skyllis, die jüngsten Dädaliden, Zeitgenossen des Solon, bezeichnen den Anfang dieser Entwickelung. Mit ihnen und ihren Schülern beginnt die große Bewegung der bildenden Kunst zu ihrem Ziele, zur Freiheit und Menschlichkeit, eine Bewegung, die ein halbes Jahrhundert später, unter Polykrates und den Pisistratiden völlig hervortritt. Große Künstler, deren Namen Gitiades, Kallon, Kritias, Aristokles, Ageladas u. A. für uns freilich wenig mehr als Namen sind, bezeichnen diese Epochen der ihrer Erfüllung und Vollendung zustrebenden, griechischen Kunst, die seitdem den Namen der griechischen zuerst mit vollem Rechte führt, und die ihren Entwickelungsgang von den letzten Dädaliden bis auf das erste kolossale Werk des Phidias in wenig mehr als einem Jahrhunderte (570—470) vollendete.

Anselm Feuerbach sagt von den alten Statuen der Athene Promachos zu Dresden und des kolossalen Apollo Barberini in München, welche beide dieser eben gedachten großen Entwickelungsperiode der griechischen Kunst vor Phidias angehören: das Charakteristische bestehe darin, daß in beiden Statuen die Götter nicht mehr bloß als **seiend**, sondern als erscheinend dargestellt sind *). Hierin liegt das ganze Geheimniß des Fortschrittes der griechischen Plastik aus der alterthümlichen in sich geschlossenen Starrheit zu dem Scheine lebendiger Wirklichkeit, zu dem Dasein ihrer Götterbilder für die Menschen, ausgedrückt. Wie bei den alten griechischen Tragikern Götter mit den Worten zu erscheinen pflegen:

»Hier bin ich, für dich verließ ich den Sitz
Der himmlischen Höh'n!«

---

*) Vatik. Apoll S. 21.

so traten seit dem Beginne jenes mächtigen Umschwungs in der Geschichte der griechischen Kunst auch die Götterbilder der griechischen Plastik auf. Der Gott, den der Mensch angerufen, trat jetzt vor ihn hin, mit seinem: hier bin ich! als Ebenbild des Menschen und seines Wesens.

Wodurch aber gelang es der griechischen Kunst, die Schranken einer tausendjährigen Starrheit zu durchbrechen? Und wie kam es, daß dem griechischen Volke beschieden ward, was den Aegyptern trotz einer jahrtausendelangen Blüthe ihrer bildenden Kunst versagt blieb: die freie Vermenschlichung ihrer Götterbilder und die künstlerische Verklärung der Menschengestalt selbst zu edelster menschlicher Schönheit? Die Aegypter haben doch auch Jahrtausende lang neben ihren Göttern gleichfalls Menschen gebildet. Warum wurde bei ihnen selbst die Bildung der Menschengestalt in die typischen Satzungen für Götterbilder hineingezogen, während wir in Griechenland das Umgekehrte geschehen, die Göttergestalt sich in der Kunst verklären sehen zu dem Adel idealer Menschlichkeit?

Ein einziges Wort löst dies Räthsel und erklärt zugleich das in der Weltgeschichte nie dagewesene und nie wiedergekehrte Wunder: daß ein einziges Jahrhundert hinreichte zur Erschaffung einer neuen in sich vollendeten Welt der bildenden Kunst, die das Höchste künstlerischer Leistung in heiterer Schönheit und ruhiger Majestät umfaßte. Dies eine Wort heißt: Freiheit.

Freiheit! das heißt der Geist des Denkens und der freien Forschung. Dieser Geist und seine Bethätigung in allen Bereichen des Lebens ist es, was den Unterschied ausmacht zwischen dem starren Morgenlande und seinem Pflegekinde, dem abendländischen Volke der Hellenen. In diesem Volke zuerst gelangte der menschliche Geist zur Besinnung über sich selbst und zum Gefühl und Bewußtsein der höchsten Bedürfnisse seines Daseins. Mit der Eigenthümlichkeit dieses Stammes, deren letzte Wurzel sich in das Geheimniß der schaffenden Natur selbst verliert, verband sich die natürliche Bildung des Landes, die das Volk in zahlreiche selbständige Staaten mit den verschiedensten Formen freien Gemeindelebens

gliederte, und eine reiche Mannigfaltigkeit religiöser Lokalsagen und Heiligthümer, eine bunte Fülle von Lokalheroen und Göttern erschuf. Und wie die Stetigkeit und das Beharren des Orients bedingt sind durch die massenhafte Vereinigung seiner Völker zu großen Reichen und durch die übergreifende Gleichförmigkeit ihrer religiösen Anschauungen und Lebenseinrichtungen: so ergeben sich Fortschritt und Entwickelung von selbst als das Resultat entgegengesetzter Verhältnisse und Bedingungen bei dem griechischen Volke. Denn nur die Reibung des Verschiedenartigen erzeugt den leuchtenden Funken in der Natur wie in der Menschenwelt, und der »Krieg«, d. h. der Gegensatz, ist, wie schon ein halbes Jahrtausend vor Christi Geburt ein griechischer Denker lehrte, »der Vater aller Dinge«, deren Sein, wie derselbe Pilosoph es ausdrückte, nichts Anderes ist als der Fluß ewiger Bewegung.

Diese ewig fließende Bewegung ist in der Welt des Geistes die freie Forschung, die den Menschen erlöst von den Fesseln des Herkommens. Den Griechen, dem Kulturvolke des Abendlandes, ward es beschieden, diese bis dahin ungekannte Macht einzuführen unter die Völker der alten Welt. »Der Geist, welcher aus dem Traume und dem Glauben der Kindheit übergeht zur Erwägung der Gründe dessen, was ihn umgiebt, duldet nichts, was der neugewonnenen Einsicht in das Bessere widerstreitet. Er gestaltet die alten Formen im Leben wie im Staate, in der Wissenschaft wie in der Kunst nach den höheren Gesetzen der Zweckmäßigkeit und Weisheit, welche sich seiner durchdringenden Thätigkeit enthüllt haben. Dieser Geist der Forschung, die freigewordene und sich selbst überlassene Kraft des Menschen zeigte sich, seit es Staaten gab, zum ersten Male in jener denkwürdigen Zeit, als die verjüngende, das Gute zum Besseren führende Macht; und auch im Gebiete der Kunst wurde durch diese Macht die Satzung dem Begriffe, der Glaube der Einsicht unterworfen« *). Dieser Geist der Freiheit bewährte sich um dieselbe Zeit zunächst im Staate. Denn um dieselbe Zeit, wo die Kunst

*) Thiersch a. a. O. S. 232. 233.

aus ihrer langen Starrheit eben zu erwachen begann, empfing Athen durch Solon die weiseste Gesetzgebung, die Griechenland jemals gesehen. Dieser Geist bewährte sich in der Philosophie, die um dieselbe Zeit, wo die Kunst in voller Entwickelung begriffen war, durch die großen Denker und Forscher Thales, Anaximenes, Xenophanes und Pythagoras als die Mutter der menschlichen Freiheit aller Zeiten hervorging. Er zeigte sich schöpferisch um- und neugestaltend in den Gebieten der Poesie und Tonkunst, und er erlöste endlich auch die bildende Kunst aus den Fesseln tausendjähriger Unfreiheit und Gebundenheit an starre Satzung. Das ist der wahre Sinn und Geist der Freiheit, die der unsterbliche Winckelmann als die Nährmutter der hellenischen Kunst und als die Schöpferin ihrer höchsten Vollendung ahnend feierte, die Freiheit des Menschen, der sich selbst und sein eigenstes Wesen erkennt.

Neue Verhältnisse erzeugen neue Bedürfnisse, deren Befriedigung die alte Satzung erschüttern hilft. Thiersch, dessen klassisches Werk zuerst dies Werden der griechischen Kunst entwickelt hat, das wir hier, seinen Spuren folgend, darzustellen suchen, bezeichnet unter den Ursachen, welche das Aufblühen der bildenden Kunst nach ihrem ersten Erwachen aus der alten tausendjährigen Starrheit befördern halfen, vorzüglich drei Dinge. Zunächst die Vermehrung der Gegenstände für die bildende Kunst. Denn die Bildsäulen der Götter vermehrten sich zugleich mit den verschiedenen Beinamen und Attributen derselben. Sodann die allmälig aufkommende Sitte, Götterbilder nicht nur für den eigentlichen Tempeldienst, sondern auch zum Schmuck der Tempel und Heiligthümer sowohl innerhalb wie in der nächsten Umgebung derselben aufzustellen. Die Weihgeschenke (Anathemata), welche man den Tempeln darbrachte, erhoben dieselben frühzeitig zu den ersten und alleinigen Kunstsammlungen des Alterthums. In diesen reichverzierten Thronsesseln, figurenreichen Kästen, Schilden, Dreifüßen, Vasen u. s. f., zu deren künstlerischer Gestaltung die epische Heldensage den Stoff darbot, lebte die Geschichte und der Ruhm althellenischer Vorzeit. Zu diesen Weihgeschenken gehörten die zwei größten alten Kunstwerke, die Pausanias beinahe acht Jahrhunderte später noch sah: der

sogenannte Kasten des Kypselus aus Cedernholz, Gold und Elfenbein, und der kolossale Thron des Apollo zu Amyklä, beide reich mit plastischen Darstellungen geschmückt.

War hiermit schon ein großer Fortschritt für die Kunst möglich gemacht, die sich in solchen Werken freier, als bei den eigentlichen Kultbildern, bewegen durfte, so ward dieser Fortschritt vollendet durch den Umstand, daß allmälig die Ehre der Statuen von den Göttern auch auf die Menschen übertragen wurde. Zuerst auf die Sieger in den geheiligten Festspielen zu Olympia, Delphi und auf dem Isthmus. Wir kennen noch den Namen des ersten olympischen Siegers, dem (625 v. Chr.) diese Ehre widerfuhr, er war ein Spartaner und hieß Eutelidas. Dann aber würdigte man solcher Auszeichnung auch Andere, die sich um das Gemeinwesen eines Staates verdient gemacht; und hier sind es über ein Jahrhundert später die Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton, denen zuerst in Athen Statuen gesetzt wurden als den Befreiern des Vaterlandes von dem Joche der Pisistratiden.

So erhielt die bildende Kunst zuerst bei den Hellenen die ihrer würdige Bestimmung. Sie ward berufen, neben der Frömmigkeit gegen die Götter auch die Dankbarkeit gegen die Menschen durch ihre Gestaltungen auszusprechen, die Tempel und Hallen mit Göttern und Helden zu erfüllen und das ganze öffentliche Leben mit Schönheit, Würde und großen Erinnerungen zu schmücken. In dieser ihrer Bestimmung ward sie, wie Thiersch es so schön ausdrückt, Allem verbunden, was das Leben Großes und Ehrwürdiges bot, gehoben noch durch den Ruhm, den ihre Werke auf Künstler und Staaten zurückstrahlten, und begünstigt durch das wachsende Gedeihen und die höhere Richtung, zu welchen durch die glorreich ausgefochtenen Perserkriege alle Gesinnungen und Handlungen des Volkes erhoben wurden. Ebenso aber mußte jene Mannigfaltigkeit und Neuheit der Werke, in denen die zum Leben gewendete Kunst auf dem erweiterten Gebiete sich unablässig versuchte, die Befreiung von den Fesseln der symbolisch heiligen Form allmälig vorbereiten. Zunächst ward wenigstens für das Symbol und anderes Unwesentliche eine Ent-

fernung von dem alten Typus möglich. Noch mehr, als man zu dem einzelnen Gotte des Tempels die Bildsäulen anderer Götter, gleichsam die Glieder seiner Familie versammelte, für deren Darstellung an diesem Orte kein vorhandenes Urbild strenge Wiederholung der alten, durch heilige Satzung bestimmten Form zur Vorschrift machte. Als aber zuletzt neben den Göttern auch Menschen in Bildsäulen aufgestellt wurden, da wurde es dem Künstler möglich, das feste Gepräge des früheren Bildwerks völlig zu verlassen und naturgemäße Gestaltung anzustreben. Wenn bei jenem eine heilige Scheu das fromme Gemüth des Künstlers hinderte, die alten Züge der urväterlichen Gottheit und die Eigenthümlichkeit ihrer ehrwürdigen Gestalt durch Umänderung zu entweihen, so bot jetzt die Bildung eines Jünglings oder Mannes in der vollen Blüthe jugendlicher Kraft und Schönheit einen der früheren Kunst unbekannten Gegenstand dar, welcher zu seiner Darstellung andere Mittel in Anspruch nahm und andere Kräfte hervorrief. Hier war es, wo die Kunst von der Nachahmung überlieferter Gebilde zur Nachahmung der Natur hinübergeleitet und so zuletzt die Katastrophe des ganzen altheiligen Gepräges herbeigeführt wurde *).

Freilich geschah das nicht mit einem Schlage. Der Kampf der besseren Einsicht mit der geheiligten Satzung war auch im Gebiete der Kunst ein langwieriger, der Fortschritt ein langsamer und allmäliger. Das gehörige Verhältniß zwischen Ausdruck und Bewegung stellte sich erst nach und nach her, und es mag geraume Zeit darüber hingegangen, es konnte die Kunst schon in vielen Zweigen zu hoher Vollendung gediehen sein, ehe sie sich auch der Empfindung bemächtigte, welche in jenem alten Idole sich noch auf übernatürliche Weise geäußert hatte. Hiervon geben die äginetischen Bildwerke ein redendes Beispiel. Was man an ihnen und anderen Kunstwerken dieser Zeit mit dem Ausdrucke des »Conventionellen« zu bezeichnen pflegt, das ist nichts Anderes, als die von der Religion gebotene Uebereinkunft, der Kanon heiliger Satzung,

*) Thiersch, S. 229. 230.

welchem sich die Kunst in einzelnen Dingen noch lange zu fügen hatte. Noch zu Phidias Zeit konnten namhafte Künstler mit ihren alterthümlich steifen Bildsäulen als Nebenbuhler seiner idealen Gestalten auftreten. Selbst als die Kunst sich bereits völlig freigemacht hatte, beharrten anfangs noch die Orakel auf der alten Art und Gestalt ihrer Bildwerke, und noch in späteren Zeiten ging das Volk an den schönen Bildern der freien Kunst vorüber, um die ehrwürdigen Idole mit den Zügen der Vorzeit anzubeten, zu denen schon ihre Urväter Herz und Wunsch erhoben hatten. Das ist eine Erscheinung, für die sich zu allen Zeiten ähnliche Beläge darbieten. Denn zu allen Zeiten und unter allen Völkern hat es die Religion vorzugsweise mit dem Idol gehalten, und nur die Bildung, die das freie Kunstwerk erschuf, war auch befähigt es zu verstehen und verehrend seiner Göttlichkeit, der Schönheit, zu huldigen. Die Entwickelungsgeschichte der griechischen Plastik aber in ihrer ersten Periode ist nichts Anderes, als ein mehr oder minder bewußtes Ringen der menschlichen Bildung und Einsicht mit der Gewalt altgeheiligter religiöser Satzung, ein Ringen, als dessen glorreicher Ausgang und Siegespreis Phidias und sein Zeitalter dastehen

---

## Von Phidias bis auf Hadrian.

Nichts ist mißlicher, als die Entstehungszeit aller derjenigen uns noch übrigen Meisterwerke der alten Plastik zu bestimmen, über welche nicht durch irgend einen glücklichen Zufall direkte Nachrichten erhalten, oder durch ein Zusammentreffen günstiger Umstände sichere Kombinationen möglich sind. Selbst die Inschriften, die wir auf Kunstwerken finden, sind nicht immer zuverlässig. Ebenso wenig sichere Folgerungen gestattet die Beschaffenheit des Marmors. Wir wissen zwar, daß im vierten Jahrhundert vor Christo durch Skopas der parische und pentelische Marmor seinen höchsten Werth erhielt. Aber was verhinderte römische Künstler der Kaiserzeit, sich Blöcke desselben aus Griechenland kommen zu lassen? Ob der Marmor des Apoll von Belvedere griechisch, oder ob er kararisch sei, darüber ist ohne sicheres Resultat unendlich viel hin und her gestritten worden, während man doch von der Beschaffenheit des Marmors sich Schlüsse auf das Alter des Werks erlaubte.

Daher kommt es denn auch, daß wir bei der Beantwortung der Frage: aus welcher Zeit ist dies oder jenes Werk, diese oder jene Statue

oder Gruppe? die größten Kenner und die tiefsten Forscher auf diesem Gebiete nicht selten in der bedenklichsten Uneinigkeit erblicken.

Nehmen wir ein schlagendes Beispiel: die beiden Kolossalgruppen des Quirinal, welche durch eine aus dem Mittelalter stammende Inschrift, die eine als ein Werk des Phidias, die andere als ein Werk des Praxiteles bezeichnet werden. Kunstkenner und Kunsthistoriker, wie Heinrich Meyer, Ludwig Schorn, die Herausgeber Winckelmann's u. A., halten diese Bezeichnung aufrecht. Sie sehen wenigstens in dem einen dieser Kolosse ein Werk des Phidias selbst, und auf ihrer Seite stehen die beiden größten Bildhauer der neueren Zeit, Canova und Thorwaldsen. Andere dagegen, wie Visconti, seit Winckelmann der größte und feinsinnigste Kunstforscher in Europa, und mit ihm Thiersch und der Bildhauer Martin Wagner, rücken die Entstehung dieser Werke herab in die Neronische Zeit. Hier sehen wir den klaffenden Spalt einer Meinungsverschiedenheit der berühmtesten Autoritäten, zwischen welcher ein halbes Jahrtausend in der Mitte liegt, und zwar ein halbes Jahrtausend, das, wenn wir Winckelmann hören, die gesammte nach ihren verschiedenen Stylarten gesonderte Reihenfolge der Perioden griechischer Plastik in sich begreift!

Aehnlichen Widerstreit der Ansichten finden wir auch bei anderen berühmten Kunstwerken des Alterthums. Denn während z. B. der herrliche Torso des Belvedere nach H. Meyer und anderen Kunstkennern nicht weit von Phidias Zeit abliegt, und Hirt ihn noch dem Zeitalter der ersten Ptolemäer zuschreibt, setzt ihn Thiersch hinab in die römische Zeit der griechischen Kunst. Nicht viel einiger lauten die Antworten über die Entstehungszeit des belvederischen Apoll und des Laokoon. Jener soll nach Visconti ein Werk des Praxiteles sein, während ihn Feuerbach zu einem Erzeugniß der Kunst unter Nero's Herrschaft macht. Die Laokoonsgruppe endlich, welche Winckelmann für ein Werk der lysippischen Zeit hielt, H. Meyer einige Jahre nach Alexander's Tod hinabrückte, wird von Ottfried Müller in die Periode der rhodischen Kunst, zwischen 380—100 vor Christo, gesetzt, während Lessing, Thiersch und Andere in ihr ein

Werk erkennen, das der nachchristlichen Kunstepoche des Kaisers Titus angehört.

Was lehren und beweisen diese Widersprüche in den Ansichten der bedeutendsten Kunstkenner und Künstler unserer Zeit für den unbefangenen Betrachter?

Ich denke: zweierlei. Einmal, daß die Winckelmannsche Ansicht von der Geschichte der bildenden Kunst, wonach die Zeit von Phidias bis auf Hadrian in vier gesonderte, nach den Stylarten geschiedene und scharf von einander abgegrenzte Perioden zerfällt, nicht haltbar ist. Zweitens: daß die ihr gegenüber von Thiersch aufgestellte Ansicht von einer, seit Phidias Zeit bis auf Hadrian ununterbrochen fortdauernden und sich durch alle Stürme der Zeit erhaltenden Meisterschaft der bildenden Kunst in ihren berühmtesten Vertretern und bedeutendsten Werken als eine unbestreitbare Thatsache gelten muß. Wenn ein Werk, wie der quirinalische Koloß von unseren größten Kennern und Künstlern für ein Werk des Phidias gehalten werden konnte, bis eine in das Kleinste eingehende Untersuchung nachwies, daß es eine Arbeit der römischen Kaiserzeiten sei, so ist das entscheidend für das Urtheil der Alten selbst, welche, wie Plinius und die Kunstschriftsteller, aus denen er schöpfte, die großen Künstler der römischen Zeit, einen Diogenes, Zenodorus u. A., unbedenklich den besten Meistern der Blüthezeit griechischer Plastik gleichstellen.

Der Grundirrthum Winckelmann's und seiner Anhänger lag darin, daß sie sich nicht begnügten, das historisch Sichere durch die vorhandenen Kunstwerke zu erläutern, sondern daß sie den Styl dieser Kunstwerke zum Ordner des Geschichtlichen machten und danach über Zeit und Schule der einzelnen Kunstwerke selbst entschieden. Der historische Gang der Kunstentwickelung, welchen sie sich darnach zurecht machten, war scheinbar sehr einfach. Nach kurzer Blüthe, von kaum mehr als einem Jahrhundert, schleuniger, immer tiefer und tiefer sinkender Verfall, — das ist nach Winckelmann die Geschichte der griechischen Plastik. Erst der »gerade und harte Styl« der alten heiligen Kunst, dann der »große und eckige« des Phidias, dann der schöne und fließende seiner nächsten Nachfolger,

Praxiteles und Lysippus, wo bereits die Abnahme, und bald darauf der Styl der Nachahmer, mit dem der Verfall der Kunst beginnt. So war es denn auch nicht zu verwundern, wenn Winckelmann's Freund, Rafael Mengs, alle späteren Statuen, deren Vortrefflichkeit er zugeben mußte, für Kopien alter Originale erklärte. Aber während Winckelmann mit dieser seiner Ansicht über Jahrhunderte der herrlichsten Kunstmeisterschaft den Stab brach, widerfuhr es ihm durch eine jener wundervollen Ironien des Schicksals, daß gerade dasjenige Werk der alten Kunst, das ihn am höchsten begeisterte und dessen Bewunderung ihn zum Dichter jenes unvergleichlichen Hymnus gemacht hatte, der Apoll von Belvedere, ein Werk sein mußte, welches, soweit sich überhaupt auf diesem Boden etwas mit Sicherheit feststellen läßt, einer Zeit angehört, die er selbst seinem Systeme zu Liebe als die Periode tiefen Verfalles bezeichnet hatte.

Schroff gegenüber der Winckelmannschen Ansicht von dem Entwickelungsgange der plastischen Kunst nach Phidias Zeit, steht eine andere, welche vorzüglich Thiersch in seinem Werke über die Epochen der bildenden Kunst bei den Griechen aufgestellt hat.

Nach dieser Ansicht ist von einem Verfall der Plastik in den fünfhundert Jahren von Phidias bis Hadrian nicht zu reden. Vielmehr leiten alle Beobachtungen darauf hin, daß sich die bildende Kunst in ihren besten Meistern und in ihren besten Werken während eines halben Jahrtausends auf derselben Höhe behauptete, die sie einmal unter Phidias erreicht hatte. Dieselbe Treue, mit der die griechische Kunst so viele Jahrhunderte lang ihren alterthümlichen Charakter bewahrt und nur allmälig verlassen hatte, dieselbe Treue und Ausdauer bewährte sich auch in der Festigkeit, mit der man das ideale Gepräge der vollendeten Kunst bewahrte und wiederholte. Und so dürfe man denn getrost den Satz aussprechen, daß die Werke der Plastik aus dem Zeitalter des Phidias keine Vorzüge gehabt haben vor den besten Werken der späteren römischen Kunstepoche *). Der große Visconti, dessen tiefdringendes Auge

*) Thiersch a. a. O. S. 331.

zugleich die ganze Fülle der erhaltenen alten Kunstwerke überschaute, gestand gegenüber mehreren Kunstwerken, wie dem farnesischen Antinousbilde und einem Hermherakles, die sämmtlich unter Hadrian geschaffen waren: sie seien so vollkommen im Geiste des vollendeten griechischen Styls, daß sie alle Systeme des Archäologen völlig zerstörten; und wüßte man nicht gewiß, daß sie nur unter Hadrian gearbeitet sein könnten, so müßte man sie hinaufrücken in das schönste Zeitalter der griechischen Kunst.

Zwei Ereignisse waren es hauptsächlich, welche die von Winckelmann aufgestellte Meinung zuerst erschütterten und die Wahrheit herausstellten, daß die griechische Kunst, nachdem sie viele Jahrhunderte lang bei dem altreligiösen Typus beharrt hatte, ebenso wieder ein halbes Jahrtausend lang, von Phidias bis auf Hadrian's Zeiten, beharrt habe bei dem endlich gefundenen Typus höchster Schönheit und Wahrheit.

Diese beiden Ereignisse waren Lord Elgin's Kunstraub der athenischen Bildwerke des Parthenon, durch den die Welt zuerst unzweifelhafte Schöpfungen des Phidias und seiner Schule kennen lernte; und zweitens die Gründung des Museum Napoleon zu Paris. Indem hier durch die altrömischen Kunsträubereien der Besieger Europas alle bedeutendsten Meisterwerke alter Kunst auf einem Punkte vereinigt wurden, war es zum Erstenmale möglich, dieselben viele Jahre hindurch einer vergleichenden gründlichen Forschung zu unterwerfen. Als Resultat derselben ging jene neue Ansicht von der Geschichte der griechischen Plastik hervor, welche ihrem Kerne nach schon der große Lessing als seine Ueberzeugung ausgesprochen hatte.

Wir stehen hier in der That vor einem Räthsel, ja vor einem Wunder. Wir sehen die bildende Kunst ein halbes Jahrtausend lang auf dem rechten Wege verbleiben und in den reinen Grundsätzen verharren, während die ältere Bildung und die schöpferische Kraft, aus der sie hervorgegangen, gebrochen, die alte Sitte in Uebermuth, Ueppigkeit und Lastern erstorben war. Woher nun kam es, daß die bildende Kunst allein unberührt blieb von den Veränderungen, die sich in bürgerlichen Ord-

nungen, in Sitten und Ansichten während eines so langen Zeitraums ergaben? daß sie allein, während Staaten und Reiche in Trümmern dahinsanken, während so viele Geschlechter und mit ihnen wesentliche Theile der Bildung alterten und verfielen, sich erhielt als das Dauernde im Wechsel, fortblühend in unvergänglicher Hoheit und Schöne?

Denn daß dies der Fall gewesen, daß wirklich die bildende Kunst noch unter den ersten römischen Kaisern Meister sah und Werke schuf, die den besten aller Zeiten gleich standen, das bezeugen nicht bloß unsere eigenen Augen, nicht bloß das Urtheil eines Winckelmann und Visconti, sondern auch die Stimme des Alterthums selbst. Kein einziger alter Schriftsteller jener späteren Zeit — obschon sie des Verfalles anderer Kunstzweige, wie der Malerei und des Erzgusses, gedenken — spricht jemals von einem Verfalle der plastischen Kunst. Vielmehr achten sie, die doch tausendmal mehr als wir Vergleiche anstellen konnten, die Meister und Meisterwerke der Plastik in Marmor, Erz und edlen Metallen, welche die beiden letzten Jahrhunderte vor und das erste nach Christi Geburt hervorbrachten, dem Besten gleich, was frühere Zeiten geschaffen. Ja sie tragen kein Bedenken, Künstler, wie Kleomenes (200 vor Chr.) und Andere, die wie Apollonius, Agesander, Zenodorus und Diogenes, für die römischen Kaiser des ersten Jahrhunderts nach Christo arbeiteten, dem Phidias und seinen großen Zeitgenossen als ebenbürtig zur Seite zu stellen.

Wie erklärt sich das Wunder solcher langen Dauer höchster Blüthe in der plastischen Kunst? *)

Zunächst und äußerlich dadurch, daß die Gunst der äußeren Umstände, durch welche die griechische Kunst aufgepflegt und zu ihrer höchsten Blüthe gezeitigt worden war, nicht nur während der folgenden Jahrhunderte dieselbe blieb, sondern sich sogar in gewissem Betrachte noch vermehrte und vervielfältigte. Die Künstler hatten, was immer und

---

*) Wir folgen in der Beantwortung dieser Frage dem mehrerwähnten Werke von Thiersch, S. 338 rc.

überall die Hauptsache ist, während dieser ganzen Zeit fast an allen Orten der kultivirten Welt Arbeit vollauf und eine reiche Fülle von Stoffen, deren Umfang durch den mehr und mehr zur Geltung kommenden historisch-realistischen Sinn der Römer noch vermehrt und erweitert wurde. Alexander's Aufwand für die Kunst war eben so kolossal, wie seine ganze Erscheinung und sein welteroberndes Streben. Der größte Maler, der berühmteste Bildhauer und der bewundertste Steinschneider waren seine Freunde und Leibkünstler. Nach ihm kamen die Diadochen, die Erben seines Weltreiches, deren Hauptstädte Alexandria, Seleucia, Antiochia, Ktesiphon, Pergamon u. s. f. überall neue Sitze der bildenden Kunst wurden. Als ein Erdbeben Rhodus verwüstet hatte, konnte König Ptolemäus Philopator über hundert Künstler und Architekten aus Alexandria dorthin senden, um bei dem Neubau der Stadt und zur Verschönerung derselben hülfreiche Hand zu bieten. »Griechenland, beschränkt an Mitteln und Umfang, hatte sich in jenen Reichen für die Kunst vervielfacht; denn überall waltete griechischer Genius und das Verlangen, die Pracht mit feinster Bildung zu vermählen, und Götter und Menschen, Sagen des Mythus und Thaten der Geschichte in Bildwerken aller Art darzustellen. Diesem unermeßlichen Bedarfe genügten außer den zahlreichen Künstlern der neugegründeten Reiche, die altberühmten Schulen von Athen, von Sikyon und Rhodus, in denen deshalb die Reihenfolge großer Meister nicht unterbrochen wird. Jene Städte behaupteten dabei fortwährend ihre Freiheit, ihre Einrichtungen. Sie wurden von den Königen wie von den Römern geehrt und ihre Schulen als Stätten der Bildung besucht.« In welchem Geiste die Kunst ihrer alten Werkstätten fortbestand, das zeigen Künstler, wie Apollonius, der den farnesischen Stier bildete, und Agesander, einer der Meister, welche den Laokoon schufen.

Auch die Römer müssen wir uns nicht bloß als barbarische Kunsträuber denken. Hat es doch einer ihrer gebildetsten Dichter ausgesprochen, »daß das besiegte Griechenland zuletzt den wilden Sieger selbst besiegte.« Waren die Römer selbst kein schaffendes Künstlervolk, so ge-

wannen doch Neigung für die griechische Kunst und Freude an deren Werken gar bald bei ihnen die Oberhand über ihre frühere Rohheit. Die Neigung zu architektonischer Pracht, die sich in zahlreichen Tempeln, Theatern und öffentlichen Gebäuden kund gab, die Vorliebe für historische Denkmäler, der Sinn für Luxus, die Verfeinerung des ganzen Lebens, von denen noch jetzt die Trümmer ihrer Villen und Prachtpaläste Zeugniß geben, das Alles mußte die bildende Kunst durch reiche Beschäftigung fördern. Was von Augustus bis auf Trajan und Hadrian an Bau- und Bildwerken zu Rom von griechischen Künstlern geschaffen wurde geht ins Unermeßliche, und unter diesen Werken befinden sich zum Theil die herrlichsten Ueberbleibsel, welche wir von alter Plastik überhaupt besitzen. Die Liebe für die bildende Kunst war über ganz Italien verbreitet, und in den kleinsten Provinzialstädten fanden sich Meisterwerke derselben. Der herrlichste Jupiterskopf, den wir besitzen, ist zu Otricoli, einem römischen Felsenstädtchen gefunden, die schönste Portraitstatue, der Sophokles des Lateranmuseums, in Terracina entdeckt worden.

Noch wichtiger aber, als diese äußeren Erklärungsgründe für die lange Dauer der Meisterschaft plastischer Kunst bei den Alten, sind diejenigen, welche sich aus dem Wesen des antiken Geistes selbst und aus der ihm eigenthümlichen Kunstanschauung ergeben.

Der größte Denker des griechischen Alterthums, Aristoteles, setzte bekanntlich das Wesen der Kunst in die Nachahmung.

Dasselbe Princip der Nachahmung überlieferter Formen, wurzelnd in der Ehrfurcht vor den alten großen Mustern, geschirmt von der Einsicht in ihre Vortrefflichkeit, und zugleich verbunden mit dem Bestreben, sie aus der Fülle der Natur zu veredeln und zu vervielfältigen, also eine bewußte schöpferische Nachahmung der Natur bewährte sich mehr noch und in höherem Grade, als bei der redenden, in der bildenden Kunst des Alterthums. Die Alten waren und blieben im Großen und Ganzen frei von jener Originalitätssucht der Einzelnen, die in ganz neuen Arten und Bahnen original und selbständig erscheinen will, und eben darum bei uns Neueren so viel Verkehrtes erzeugt.

Diese bewußte Nachahmung in der bildenden Kunst hatte eine Zeit, wo sie ausschließend waltete. Dies war die Periode des heiligen Styls von dem mythischen Dädalus an bis auf die Solonische Zeit. Diese strenge Nachahmung des Ueberlieferten läßt sich noch jetzt an mehreren Ueberresten alter Kunst, namentlich in uralten Vasengemälden, nachweisen.

Sie besteht noch vorherrschend in der Periode der ersten Kunstentwickelung von der Solonischen Zeit bis auf Phidias, wo der Uebergang stattfand von der überlieferten in die vollendete Form, und wo die Neigung das Alte zu veredlen neben der Ehrfurcht vor dem Ueberlieferten sich allmälig geltend machte, um die Starrheit des altgeheiligten Gepräges zu mildern. In dieser Periode entwickelte sich das Neue überall dadurch, daß der spätere Meister das Alte bei seiner Wiederholung mehr und mehr der Natur anzunähern und das in ihm angedeutete Ideal zur Erscheinung zu bringen strebte. Die äginetischen Bildwerke geben dafür ein sprechendes Zeugniß.

Diese bewußte Nachahmung endlich wurde zur Nothwendigkeit in der dritten Periode von Phidias bis in hadrianische Zeit. Denn jene durch Phidias und seine nächsten Nachfolger errungene Vollendung der bildenden Kunst war nicht zufällig erreicht worden, sie war vielmehr ein Resultat der tiefsten Einsicht in das Wesen des Gottes wie des Menschen, den sie darstellte. Das Erzeugniß höchster Geistesfreiheit ward mit Recht zur höchsten Autorität für die nachfolgenden Künstler. Darum erneuerte sich in dieser Periode das ehrfurchtsvolle Festhalten an den glücklich erreichten Typen und Vorbildern. Der Geschichtschreiber der Epochen der bildenden Kunst hat diese Erscheinung meisterhaft geschildert. »Der Kampf zwischen dem Ungenügenden der überlieferten Form und den Forderungen der Naturgemäßheit war geendigt. Es war gelungen, die ideale Götterbildung als höhere veredelte Natur darzustellen. Jeder Gott hatte das seiner Idee gemäße Gepräge seiner Glieder, seines Hauptes, die seinem Amt und seinen Eigenschaften entsprechende Haltung und Handlung erhalten. Selbst die Kennzeichen, die Art und Form der

Kleidung waren festgestellt; und wie Alles dieses, so war auch die einem jeden zukommende Majestät oder Sanftmuth, die jugendliche Anmuth oder die kriegerische Kraft, der Ausdruck selbst des inneren Lebens in den Zügen des Angesichts dem einzelnen Gotte durch große Meister bestimmt und zugewogen. Und was von den Göttern galt, das galt auch von den Menschen: der Sieger zu Olympia oder auf dem Schlachtfelde, der Geschichtschreiber, der Dichter, der Redner, — allen war das ihnen gebührende Gepräge angewiesen. So fand sich jeder neu hinzukommende Künstler von den frühesten Jahren an umgeben von dieser Welt erhabener und anmuthiger Gestalten, war jeder von ihrer Würde, Schönheit und Bedeutsamkeit gerührt, erregt und erhoben worden. Wie er heranwuchs und Theil nahm an der weisen Erziehung, die Geist und Leib gleichmäßig zu veredeln bemüht, keinen Freigebornen von ihrer Wohlthat ausschloß, ward ihm die Einsicht eröffnet in das Wesen, in die Bedeutsamkeit des Ganzen und Einzelnen dieser Gestalten. Was seiner Jugend noch verborgen geblieben war, das vollendete der Unterricht des verständigen Meisters, dem er sich übergab, und der Einfluß der Schule, deren Richtung fest und entschieden war. So begann also Jeder die neue Laufbahn mit der Nothwendigkeit in sich und außer sich, das aufzunehmen und wiederzugeben, was die weisen Meister vor ihm Gutes und Schönes erfunden und geordnet. Seinem eigenen Vermögen blieb übrig, umzuschauen und zu spähen, was in dem Ueberlieferten noch veredelt, an Schönheit und Naturwahrheit gesteigert, was zu dem Vorhandenen Neues in der überlieferten Weise gefügt werden könne. So wiederholen sich also auch jetzt die Werke der Früheren: in den Pallasstatuen nach Phidias, in den Junobildern nach Polyklet, die Gestalt, die Haltung, die Züge, welche diese großen Meister ihnen aufgeprägt, in jedem Werke ein früheres Muster.

»Dieser Geist der Nachahmung war jenem Geiste verwandt, welcher in der Periode des symbolisch heiligen Styls waltete. Beiden lag die Ehrfurcht vor dem Ueberlieferten zum Grunde. Aber die Verschiedenheit bestand darin, daß in jener älteren Periode der Glauben und die Scheu

vor dem Heiligen, hier die Einsicht und Achtung vor dem Vollkommenen jenen Geist der Nachahmung nährten.«

Also: das Ansehen der Vorgänger, die Macht des Beispiels, die Weisheit der Lehrer (denn fast alle großen Meister lehrten nicht nur in der Werkstatt, sondern auch als Schriftsteller ihre Kunst) und die eigene Bildung hielten den Künstler auf dem rechten Wege. Dazu kam die allgemeine Bildung und das Urtheil der Zeitgenossen. Denn die Einsicht in das Schöne der Kunst blieb Eigenthum des Volkes im ganzen griechischen Alterthume, mit und neben dem Besitze und der Fülle höchster Meisterwerke. »Eine Zeit des Phidias und Perikles, wie das menschliche Geschlecht sie nur einmal gesehen, mit ihrer Weisheit, Begeisterung und Erhabenheit war nöthig, um die Kunst zu jener Höhe idealer Vollendung zu schwingen. Der gesicherte Besitz der damals gewonnenen Einsicht reichte hin, sie auf dieser Höhe zu erhalten, d. h. um ein die Entartung ausschließendes gleichmäßiges Bestehen der Kunst in den besten Werken von Phidias bis auf Hadrian's Zeit möglich zu machen.

Dennoch war die spätere Kunst nicht etwa bloß eine gleichmäßige Wiederholung der früheren. Die Nachahmung war und blieb immer eine doppelte: sie schloß sich an das Ueberlieferte an und bildete in seinem Geiste weiter. Aber sie hielt dabei zugleich das Auge unverwandt auf die Natur gerichtet, stets bemüht, auch in ihrem Geiste das Ueberlieferte weiter zu bilden. Darnach besteht allerdings ein Unterschied der Schulen und Kunstweisen, der sich in den verschiedenen Zeitperioden nicht bloß in äußerlichen Dingen, sondern, was viel bedeutender ist, in Handlung, Styl und Ausdruck der Darstellungen wahrnehmen läßt. Und diese Umwandlungen, welche die Kunst während ihrer fünfhundertjährigen Blüthezeit erfahren hat, sind in den meisten Fällen das einzige ausreichende Kriterium, um unter dem Besten, was uns geblieben ist, das Frühere vom Späteren zu unterscheiden, und in den Werken den Charakter der Zeit zu erkennen, der sie ihre Entstehung verdanken. Was zunächst die Handlung betrifft, so sind die Götterstatuen für um so älter zu halten, je ruhiger die Handlung ist, in der sie dargestellt sind. Der

Styl der Plastik und seine Verschiedenheit charakterisirt sich durch den steten Fortschritt von der einfacheren Behandlung und der frischen Originalität der alten Meister zu einer Behandlungsweise, welche bestrebt ist, die reichere Erfahrung der Jahrhunderte und das tiefer eindringende Studium mehr und mehr geltend zu machen und hervortreten zu lassen. Hier ist ein Wort Thorwaldsen's über den Torso des Belvedere von großer Bedeutung. Schon Heinrich Meyer hatte eine entschiedene Aehnlichkeit desselben mit dem Ilissus des Phidias im Giebel des Parthenon, besonders in der Behandlung des Rückens gefunden, und glaubte deshalb den Torso der Zeit nach nicht weit von Phidias setzen zu müssen *). Thorwaldsen dagegen sah schärfer. Bei aller Bewunderung des herrlichen Werks, hielt er nämlich doch den Styl für einen solchen, welcher durch das ganze System der Muskulatur und ihrer Behandlung, durch eine Art von Raffinement der feinsten und geläutertsten Kunst sich als den jüngeren und späteren Styl der Plastik darstelle. — Dies Urtheil des größten Meisters der Plastik seit der Erneuerung dieser Kunst aus ihrem anderthalbtausendjährigen Schlafe, trifft mitten hinein in das Schwarze des Unterschieds, der den Styl der späteren Epochen von dem der Zeit des Phidias und seiner nächsten Nachfolger bis auf Alexander den Großen bezeichnet. Es ist mit den Werken der Plastik in dieser Beziehung wie mit denen der Litteratur, nur daß ihrem Wesen nach die erstere Kunst dauernder und beharrlicher, minder dem Wechsel unterworfen ist, als die letztere. Wir finden auch noch in der späteren griechischen Litteratur Werke, die an Vortrefflichkeit sich neben manche Leistungen der blühendsten Litteraturepoche stellen können. Aber es ist doch ein Unterschied vorhanden. Denn bei den besten Werken der späteren Zeit sind und erscheinen die Eigenschaften, welche an die alten Vorbilder erinnern, als Resultat der Mühe und des Studiums. Es fehlt ihnen jene Leichtigkeit und edle Schlichtheit, die reflexionslose Naivetät ihrer Muster. Und so ist's auch mit den Meisterwerken der Skulptur aus der Zeit,

*) H. Meyer, Geschichte der Kunst bei den Griechen I, 296. 297.

welche man vorzugsweise die römische nennt, mit den Gruppen des Nil und des Tiber, mit Laokoon und Apoll von Belvedere, mit dem Torso, dem farnesischen Stier, den Antinousstatuen und anderen Werken dieser Periode. Vergleicht man diese Erzeugnisse einer späteren Kunst mit dem Besten, was wir nachweisbar aus der Periode der höchsten Vollendung besitzen, mit den naiven Bildern altgriechischer Münzen der besten Zeit, mit den Skulpturen vom Parthenon und von Phigalia, dem liegenden Ilissus, dem ruhenden Theseus des Phidias, mit der verwundeten oder sterbenden Amazone — so fehlt ihnen bei aller Großartigkeit doch »jene Unschuld und Naivetät«, welche in den Bildwerken des Parthenon und des Tempels von Phigalia nur Leben und Wahrheit athmet. Dagegen tritt hervor ein gewisses absichtliches Darlegen feinster Kenntniß des menschlichen Körperbaues. Der Meister hat diese mühsamen Studien gemacht, und will uns zeigen, daß er sie gemacht habe. So lenken diese jüngeren Werke unwillkürlich die Aufmerksamkeit des Betrachters vom Kunstwerk über auf den Meister, während man den letzteren in den Schöpfungen des Phidias ebensowenig gewahr wird, wie in den Gesängen Homer's.

Wie in der Handlung und im Styl, so scheiden sich endlich die späteren von den früheren Werken auch durch den Ausdruck.

Je mehr die Zeit sich von der Periode des Phidias und seiner Nachfolger entfernte, um so mehr wird der Lebhaftigkeit und Energie ja der Leidenschaft des Ausdrucks in den Werken der Plastik Raum gegeben. Der Laokoon ist in dieser Beziehung wohl als das Aeußerste zu betrachten, und eben deshalb gewiß nicht als Kopie eines früheren griechischen, sondern als Originalwerk der späteren römischen Zeit anzusehen. Der in ihm herrschende, mit höchster Kraft einer vollendeten Virtuosität zur Erscheinung gebrachte Ausdruck eines an Verzweiflung grenzenden Leidens und Schmerzes ist der diametrale Gegensatz zu jenem Lächeln selbst der Verwundeten und Sterbenden, wie wir es bei den Skulpturen von Aegina, und zu jener gefaßten Ruhe, wie wir sie bei den Lapithen des Frieses von Phigalia finden.

Man hat gegen die hier aufgestellte Ansicht von der langen Dauer

der Blüthe plastischer Kunst eingewendet: wenn auch die späteren Zeiten noch viel geschaffen, so hätten sie doch nichts Eigenthümliches und überhaupt nichts Eignes mehr geleistet. Arbeiten sei nicht erfinden. Die Macedonische wie die Römische Zeit hätten sicher viele Werke der klassischen Zeit reproducirt, aber selbst wenig Eignes geschaffen. Die mythische Composition der klassischen Zeit sei zuerst und schon früh weggefallen, seitdem die Kunst, von ihrem alten Heimathboden losgerissen, nicht mehr für die sagenreichen Städte und Heiligthümer des unter römischem Joche verarmten Griechenlands arbeitete. Was die römischen Zeiten an Göttern, Heroen und anderen mythologischen Einzelfiguren hervorbrachten, das schloß sich an die alten Vorbilder an, deren Kraft gerade darin bestand, daß sie fort und fort zu sinniger Nachahmung begeisterten. Und so führt denn auch Welcker die preiswürdigsten Meisterwerke aus der Kunst der Kaiserzeit auf entsprechende Vorbilder der klassischen Periode zurück. Nach seiner Meinung hatten die Kolosse von Monte Cavallo ihr Vorbild in denen des Phidias, der Herkules Farnese sei eine Wiederholung des lysippischen Werkes, ja auch die Vorbilder des Nil sollen hinaufreichen bis auf die Zeit des Phidias. Die Werke aber, welche Rom eigenthümlich waren, die Portraitköpfe und Portraitstatuen, Friesverzierungen und was sonst im Leben und Wirklichkeit sein Vorbild hatte, bis hinab zu der berühmten Ludovisischen Gruppe des Barbaren, der sein Weib und sich selbst tödtet — alle diese Werke hatten, so behauptet Welcker, nichts gemein mit den heroisch-tragischen Gruppen, die nur aus der Idee erfunden werden konnten, und eine Auffassung der Personen und Schicksale verrathen, von der wir in Rom weder in Litteratur noch in Kunst ein Beispiel sehen.

Hierin liegt allerdings viel Wahres, zumal in der letzten Bemerkung. Es ist hauptsächlich der mit den Römern in die Kunst eindringende Realismus, der den Grundunterschied von der älteren klassischen Kunst bildet und bei sehr vielen vorhandenen Werken der alten Plastik die Bestimmung ihrer Entstehungszeit erleichtert. Ein Ueberhandnehmen des Realismus in der Auffassung, der Virtuosität in Styl und Ausführung,

der sinnlichen Leidenschaft und des specifisch Schrecklichen in den Motiven, wie im Laokoon und farnesischen Stier, das sind die unterscheidenden Merkmale der späteren von der früheren Zeit während der halbtausendjährigen Kunstblüthe von Phidias bis auf Hadrian.

Aber es ist in jenen Einwendungen auch nicht minder viel Unrichtiges enthalten. Der Vorwurf der Reproduktion ist ebenso unbegründet, wie die Thatsache selbst unerwiesen ist. Es giebt keine Produktion ohne Nachahmung, und ebensowenig ist Reproduktion, wenn anders sie von einem wahren Künstler ausgeht, möglich, ohne freie Thätigkeit. Die Beweise liegen vor in Goethe's Iphigenie, in den mythologischen Schöpfungen großer Meister der neueren Kunst, in Rafael's Galathee und in Titian's Venusbildern. Schöpferisch ist allein die Begeisterung; sie ist »der Liebesrausch, der das Kunstwerk zeugt«. Und wer wollte behaupten: ein vatikanischer Apoll, wenngleich zu Nero's Zeit geschaffen, sei kein Werk der Begeisterung, sei nicht das Werk des Genius, sei nicht eine neue, vorher nie dagewesene Schöpfung, die aber freilich nur möglich war durch die Apollobilder, welche ihr vorangegangen?

Entartung zeigte sich allerdings in den letzten Jahrhunderten des Lebens der griechischen Kunst. Jelänger, jemehr wurde des Unbedeutenden und Schlechten gemacht, an dem es freilich auch in der besten Zeit nicht gefehlt haben wird. Neben Goethe und Schiller lebten und dichteten ja auch Lafontaine und Schmidt von Werneuchen und mit ihnen zahllose Schaaren ihres Gleichen! Aber es bleibt darum doch wahr, was Thiersch so begeistert ausruft: Niemals hat die Entartung die Krone des Baumes griechischer Plastik erreicht, der fortwährend neue Sprossen und aus ihnen die gewohnten Früchte trug, nachdem ihr Stamm selbst der übrigen Zweige verlustig gegangen war. Und was das Gerede von der Entartung der Zeit und der Charaktere in ihr betrifft, aus denen die Kunst Anregung und Nahrung zieht — waren denn wirklich die Zeiten nach Alexander so ohne eigene innere Anregung für den begabten Künstler und seinen Genius? Diese gewaltigen Diadochen und ihre Schöpfungen in Afrika und Asien, auf griechischer Bildung ruhend, dieser althellenische

Freiheitsgeist, auflodernd im achäischen und ätolischen Bunde, im Kampfe gegen die weltbesiegenden Römer, dann die Heldenherrlichkeit, die Thaten und Helden dieser Weltbezwinger selbst — war das Alles nichts gegen Marathon und Salamis? Konnte eine Zeit ohne Begeisterung sein, die so grandiose Charaktere wie Hannibal und die Scipionen, die Gracchen, Marius, Sylla, Cäsar endlich und Antonius und Kleopatra hervorbrachte? Konnte der großartige freie Weltblick, den das Römerreich des August und der ersten Cäsaren eröffnete, ohne fördernden Einfluß bleiben auf die Kunst und ihren Geist, auf den Schwung und die Begeisterung der Künstler, für deren Ruhm die Welt einen Markt und Rom eine Welt als Mittelpunkt darbot?

Uebersehen wir den ganzen Entwickelungsgang der hellenischen Kunst und des gesammten Griechenthums, so bietet sich uns das Bild eines historischen Organismus, eines vollkommenen Auslebens dieses Jugendvolkes der europäischen Menschheit dar, soweit ein solches Ausleben überhaupt in der Wirklichkeit möglich ist. Wir gewahren gleich anfangs gerade soviel äußeren Einfluß auf seine Kunst und Bildung, als nöthig war für die Entwickelung der zarten Keime seiner Anlagen, und zugleich genügende innere Kraft, um starke von außen andringende Elemente entweder abzuwehren, oder die aufgenommenen in dem eignen Organismus zu verwenden. Natur und Kunst sind die beiden Pole, denen die beiden entschiedensten Bestrebungen des hellenischen Wesens sich zuwenden. Von Naturanschauung und Naturleben, Naturfreude und Naturwahrheit geht Alles aus, und Alles kehrt dahin zurück, — ihre Freiheit und ihre Kraft, ihr Genuß wie ihre Ergebung in die Bedingungen des Lebens. Die allbelebende und allwirkende Natur ist es, von welcher Alles bei ihnen sein heiteres Dasein gewinnt, und die Kunst war es, welche Allem die verschönernde Form und Gestalt gab. Ihre Götter sind aus den Urkräften der Menschheit hervorgegangen, nach dem Bilde des Menschen geformte Wesen, nur höher potenzirt an Kräften und Fähigkeiten, hochstehend über dem Menschen, aber mit ihm unterworfen dem allwaltenden Schicksal, sinnlich lebend in Fleisch und Blut, zugänglich wie der Mensch der

Freude und dem Schmerze, vertraut seinen Leidenschaften wie seinen Leiden.

Aber Natur und Leben stehen beide unter dem Einflusse der Alles bildenden Kunst, deren Grundgesetze plastischer Charakter, Maaß und Schönheit sind. Wahrheit und Dichtung durchdringen sich, auf beiden Seiten das Höchste schaffend. Der ganze Mensch, weil seine Würde allein auf seinem selbständigen Werthe beruht, wird ein Kunstwerk, wie das Leben selbst, das seine volle Wahrheit hat auf dieser Erde und im verständigen Genusse ihrer Güter, nicht im schattenhaften Jenseits. So gelingt es diesem auserwählten Volke, in sich selbst das schöne harmonische Gleichgewicht herzustellen zwischen dem rein Menschlichen und dem spezifisch Nationellen. In seinen Charakteren, wie in seinen Litteratur- und Kunstwerken vollendet es den ganzen Kreislauf normaler Entwickelung, während es von Anfang bis Ende festhält an seiner Volksthümlichkeit, an seiner Sprache, seiner Litteratur und Kunst, trotzbietend dem weltunterjochenden Römerthume, dessen Dichter selbst gestehen mußte, »daß das besiegte Griechenland den wilden Sieger besiegte.« Und selbst Christenthum und Türkenknechtschaft sind nicht vermögend gewesen, diesen Kern des Hellenenthums ganz zu vernichten; denn auch heute ist die Litteratur von Althellas, sind Homer und Demosthenes noch lebendig für die Gebildeten des heutigen Volks, das jene mehr als drittehalbtausendjährige Litteratur als die seine liest.

Dieser Charakter des Beharrlichen und Dauernden ist es nun auch gewesen, der in dem Entwickelungsgange des griechischen Kunstlebens der Plastik und ihrer Meisterschaft eine so lange Dauer sicherte, und der selbst über die Blüthe des nationalen Lebens und der staatlichen Selbständigkeit hinaus die Kunst eines Phidias noch unter der Herrschaft römischer Imperatoren in herrlichen Werken hervorleuchten ließ, deren trümmerhafte Reste unsere Kunst bisher nur zu bewundern, nicht zu erreichen vermocht hat.

---

# V.

## Aelteste erhaltene Hauptwerke

## der griechischen Skulptur.

## Aelteste Werke der griechischen Skulptur.

---

### 1. Das Löwenthor zu Mykenä.

Das älteste aller vorhandenen Denkmale griechischer Bildwerke, ja so weit unsere Kunde reicht, das älteste Werk bildender Kunst in Europa überhaupt, ist die architektonische Verzierung des sogenannten Löwenthors zu Mykenä. Neuere Reisende *), welche die Trümmer dieses uralten Herrscherſitzes der Atriden besuchten, schildern dasselbe folgendergestalt. Auf dem Rücken eines rauhen Bergkegels, von wo herab das Auge die ganze argivische Ebene, Nauplia mit dem gewaltigen Palamidi, die Ruinen von Tirynth, den schwungvoll gebogenen Golf mit dem blauschimmernden Spiegel des Meeres und die schroff aufsteigenden Gebirge Lakoniens beherrscht, liegen die Umfangsmauern der alten Herrscherburg Agamemnons, noch fast unversehrt in ihrer kyklopischen Mächtigkeit. Die ungeheuren Felsblöcke derselben sind, ganz wie sie Euripides in seiner Tragödie »der rasende Herkules« beschreibt, mit Meßschnur und Steinaxt bearbeitet, und mit solcher Genauigkeit ineinander gefugt, daß sie fast das Ansehen und

---

*) Hettner, griechische Reisenskizzen 1583, S. 209—214.

die Unzerstörbarkeit natürlicher Felswände haben. Zwei parallelle, aus riesigen Felsstücken aufgeführte Mauerarme bilden den Haupteingang, eine Thorgasse etwa funfzig Fuß lang, zwanzig breit. Dies ist das sogenannte Löwenthor. Ueber den nach oben bedeutend gegeneinander geneigten Seitenpfosten des Thors lagert ein gewaltiger Steinbalken, funfzehn Fuß lang und gegen fünf Fuß hoch; darüber ein kolossales Relief mit den zwei Thiergestalten, von welchen das Thor seinen heutigen Namen führt. Es sind zwei aufgerichtete Löwinnen, welche, einander gegenüberstehend, sich in feinem Relief von der Grundfläche abheben. Zwischen diesen beiden Löwen steht, gleichfalls en relief, eine runde Säule, die das Eigenthümliche hat, daß sie sich nicht, wie alle anderen griechischen Säulen nach oben, sondern nach unten hin verjüngt. Das Kapitell derselben trägt zwischen zwei Querplatten vier nebeneinanderliegende Kugeln. Auf den ersten Blick könnte man versucht sein, das Ganze für das Wappenbild irgend eines jener mittelalterlichen Barone des Abendlandes zu halten, welche bekanntlich im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts auch auf griechischem Boden unter den Trümmern uralter Städte und Königsburgen die Residenzen ihrer vorübergehenden Herrschaft aufrichteten. Aber es ist nichts mit dieser frivolen Erklärung. Der alte griechische Reisebeschreiber Pausanias, welcher im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung unter Kaiser Hadrian und seinen Nachfolgern lebte und schrieb, sah die Mauern der alten Atridenburg schon in demselben Zustande, wie sie noch jetzt vor uns stehen, und er erwähnt ausdrücklich als eine Merkwürdigkeit das Thor mit den zwei Löwen als eine Arbeit aus kyklopischer Urzeit. Einen Löwenkopf führte Agamemnon überdies auf seinem Schilde, und wenn das Werk ein Wappen darstellen soll, so ist es vielmehr das älteste der Welt, das Wappen des Oberkönigs der Achäerhelden vor Troja. Die Säule ist uraltes Symbol des Apollo, als des thorschützenden Gottes; und die Wappenhalter, welche zu beiden Seiten derselben ihre jetzt fehlenden Köpfe dem Nahenden drohend entgegenwendeten, mochten die Kraft bedeuten, mit welcher der schützende Gott Gefahr und Angriff abwehrte von dem Sitze des uralten Herrschergeschlechts.

Indessen mehr als die Deutung interessirt uns die künstlerische Beschaffenheit dieses ältesten Denkmals griechischer Plastik. Der Stein ist von fahlgrauer Farbe, wie er in den Bergen der Umgegend gebrochen wird. Die aufgerichteten Thiergestalten haben eine Höhe von acht Fuß. »Die Bildung ihrer Körperformen ist frei und lebendig; Knochen, Adern und Muskeln sind, wie dies bei allen ältesten Kunstwerken der Fall ist, mit scharfer Naturwahrheit ausgedrückt. Die Köpfe, welche jetzt fehlen, traten offenbar in voller Rundung aus dem Relief heraus. Bedenken, wir das hohe Alter des Bauwerks, dem dieser Bildschmuck angehört, ein Alter, das in die Zeit der homerischen Heldensage hinauf-, ja über sie hinausreicht, so sehen wir die plastische Kunst bei den Griechen in der Bildung organischer Gestalten bereits auf einer Stufe angelangt, die auf eine lange vorausgehende Kunstübung schließen läßt. Thierfiguren finden sich überdies vorzugsweise in den frühesten Kunstarbeiten der alten Griechen, und wenn wir uns der persischen, assyrischen und phönizischen Thierbildungen an den Palastthoren und Tempeleingängen erinnern, so scheint es kaum zu bezweifeln, daß auch in diesem Löwenthore von Mykenä eine deutliche Spur erhalten ist von dem Einflusse des Orients auf die älteste griechische Kunst. Der geniale Kunstforscher Julius Braun *) bemerkt, daß selbst die wunderliche Bildung der Löwenschweife, die nicht wie in der Natur am äußersten Ende in einen quastähnlichen Büschel auslaufen, sondern glatt und kolbenförmig sich hinstrecken, jenen symbolischen Löwen in den Ruinen von Ninive nachgeformt ist, die der assyrische König bekämpfte, und die sich in gleicher Gestalt in den Trümmern von Persepolis finden. In einer uralten Sage von der Gründung der Stadtburg des lydischen Königs Krösus zu Sardes, welche uns Herodot erzählt, spielt der Löwe als Symbol der Uneinnehmbarkeit eine Rolle, welche zugleich mit der symbolischen Deutung des ältesten griechischen Bildwerks zusammenzuhängen scheint. Auch in den von dem Engländer

---

*) Studien und Skizzen aus den Ländern der alten Kultur. S. 342.

Fellows entdeckten lycischen Skulpturen findet sich der Löwe als ein vorherrschender Gegenstand der Darstellung.

## 2. Das Relief von Samothrake.

Das älteste uns erhaltene Denkmal griechischer Plastik, auf welchem wir die menschliche Gestalt als Gegenstand der bildenden Kunst erblicken, ist wohl ein Relief der Sammlung des Louvre, welches 1790 auf der griechischen Insel Samothrake gefunden wurde. Eine Inschrift nennt die dargestellten Figuren. Es ist der auf einem Sessel thronende König Agamemnon, von zwei Herolden, Talthybios und Epeios, begleitet. Mag es nun uraltes Original oder spätere Nachahmung eines solchen sein, jedenfalls erscheint hier die griechische Kunst in der Behandlung der menschlichen Gestalt auf einer der untersten Stufen. Die Köpfe sind völlig gleichförmig, aber von noch weniger Natur, als selbst an den Selinuntischen Metopen. Von den beiden Herolden ist jeder, nach der abstrakten Weise der Aegyptier, nur die Wiederholung des anderen. In der Zeichnung herrscht noch Unbestimmtheit, ein Schwanken zwischen dürrer Magerkeit und rohem Schwulst. Die Haare' deren einzelne Partien nur durch ganz gerade Parallellinien bezeichnet sind, scheinen auch hier, wie bei ägyptischen Skulpturen, wirklichen Perrücken nachgebildet. Aegyptische Darstellungsweise in Haltung und Gewandung erblicken wir ebenso in den von Fellows neuerdings bei dem alten Milet entdeckten, zu London befindlichen

### Lycischen Skulpturen.

Es sind sechzig bis siebzig sitzende Statuen, welche die beiden Seiten einer alten geheiligten Tempelstraße einfaßten. Die völlig parallele Stellung der Füße, die regungslos herabhangenden, fest auf dem Körper aufruhenden Arme, die ganz geradlinigen Gewandfalten, das Bewegungslose der ganzen Haltung, das Alles ist noch gänzlich im Styl der sitzenden ägyptischen Statuen. Es ist dieselbe säulenartige Steifheit und parallele

Haltung, welche man an jenem Relief der Leukothea in Villa Albani wahrnimmt, das Winckelmann seiner Zeit für das älteste in Rom befindliche Werk griechischer Plastik erklärte. Will man sich aber einen ganz klaren Begriff von der ältesten griechischen Kunstweise verschaffen, so dienen dazu am besten die vor etwa dreißig Jahren in Sicilien entdeckten

## Tempelskulpturen von Selinus.

Diese in Tuffstein gearbeiteten, jetzt in Palermo befindlichen Skulpturen sind Ueberbleibsel von drei verschiedenen Tempeln auf der Burg der alten Stadt Selinus, welche im Jahre 608 v. Chr. Geburt von dorischen Griechen auf der südlichen Küste von Sicilien gegründet, und schon zweihundert Jahre später von den Karthagern wieder zerstört wurde. Darnach bestimmt sich die Zeit dieser Bildwerke, namentlich der ältesten, welche dem mittleren Burgtempel angehörten, als die Zeit, in welcher Solon lebte: ein Jahrhundert vor Phidias, und etwa ein Menschenalter vor dem Auftreten der alten Künstler Dipoenos und Skyllis, der letzten Dädaliden, an deren Namen die alte Kunstgeschichte die erste Erhebung der griechischen Kunst aus ihrer orientalischen Starrheit knüpft. Diese Selinuntischen Reliefs, welche zum Schmuck der Metopen an der Außenseite des Tempels dienten, sind die einzigen völlig beglaubigten Ueberreste jenes ältesten Styls der griechischen Kunstanfänge und zugleich die einzigen uns erhaltenen Werke dieses Styls, deren Zeit und Bestimmung sich völlig sicher angeben läßt. Aus beiden Gründen verdienen sie daher die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes.

Die Reliefs des ältesten Tempels enthalten Darstellungen aus der Sage von Herkules und Perseus. Und zwar ist es eine komische Situation, in welcher Herkules hier erscheint. Die Mythe, welche von allen griechischen Nationalheroen diesen ältesten und größten allein nicht nur in tragische, sondern auch in komische Situationen zu bringen liebte, wußte unter Anderem auch davon zu erzählen, wie er einmal die Kerkopen Passalos und Aklemon, zwei schlaue Kobolde, die ihn vielfach durch ihre

muthwillig boshaften Neckereien bald unterhielten, bald belästigten, eingefangen, und an ein Tragholz gebunden die Köpfe zu unterst auf der Schulter eine Zeit lang mit sich fortgeschleppt habe, bis er sie um ihrer witzigen Einfälle willen, die sie selbst in dieser unbequemen Lage nicht unterdrücken konnten, wieder laufen ließ. Diese Situation nun ist in dem einen Relief dargestellt. Auf dem anderen erscheint Perseus, wie er, beschützt von Athene, der Medusa mit abgewendetem Gesichte das Haupt abschlägt. In diesen ältesten Darstellungen griechischer Plastik ist Alles noch durchaus roh und barbarisch, und von Schönheit keine Spur. Die Proportionen schwer und plump, die Muskeln schon angedeutet, aber alle Theile dick bis zur Unförmlichkeit. An dem Herkules, der etwa viertehalb Fuß hoch ist, sind die unteren Theile der Beine ganz unverhältnißmäßig schwach gegen die Oberschenkel, welche dagegen, sowie die ganze Partie gegen die Weichen hin, übertrieben stark erscheinen. Auch die Brust des Heroen ist von sehr vollen, fast weiblichen Formen. Das Schwert, welches er statt der Keule gegen alle Ueberlieferung trägt, hängt wunderlich horizontal über den oberen Theil des Rückens. Dabei ist der Obertheil aller menschlichen Körper immer ganz en face, Schenkel und Beine dagegen ganz ins Profil gewendet. Auch dies stammt von der ägyptischen Kunstweise, die auf solche Weise der Reliefsigur die Allseitigkeit der Statue zu geben beabsichtigte. Aegyptisch sind auch die hinaufgezogenen lächelnden Mundwinkel, und die sorgfältig gelockten Haare. Die Medusa ist eine ganz abenteuerliche Holzschnittfratze; man sieht, die griechische Kunst hatte einen weiten Weg von der Scheußlichkeit dieser rohverzierten Bildung, bis zur grausen Schönheit einer Medusa Rondanini. Die kleine unförmlich langleibige Pferdefigur, welche sich an der linken Seite der Medusa befindet, soll das Flügelpferd Pegasus darstellen, das der Sage nach aus ihrem Blute entstand. Die Kleidung besteht bei der Minerva in dem typisch starr gefältelten Gewande, beim Perseus in einer Art von Schurz und einer rohen Andeutung von Beinschienen. Der Ausdruck hat bei allen diesen Figuren etwas Erstarrtes wie von Schlafenden. Es ist, als ob die ersten Werke der Kunst auch, wie gewisse Thierarten,

blind geboren würden. — Ein drittes Relief desselben Tempels, das bedeutend größer ist, zeigt eine Biga, mit je einem Reiter zu beiden Seiten, wodurch sie auf den ersten Blick das Aussehen einer Quadriga erhält. Wagen und Pferde sind weniger beschädigt, als die Figur des Wagenlenkers, deren Obertheil bis auf Kopf und rechte Hand zerstört ist. Die Arbeit ist hier auffallend besser; die Pferde in kühner Verkürzung gerade auf den Beschauer losschreitend, lassen doch alle vier Füße sehen. Hufe und Füße sind sehr sorgfältig behandelt, die Köpfe klein, und die ganzen Leiber zeugen schon von bedeutendem Studium der Natur. Das thierische Gebilde erscheint in der Kunst aller Völker immer am frühesten ausgebildet.

Reste eines zweiten Tempels sind zwei Reliefs, siegreiche Amazonen darstellend. Beide haben ihre Gegner niedergeworfen, der Eine liegt verwundet auf dem rechten Knie, und stützt sich, im Fallen begriffen, mit der linken Hand gegen die Erde. Der andere abgebrochene Arm war wohl abwehrend erhoben. Beide Reliefs sind nämlich in der Mitte durchgebrochen, und von den Amazonen ist nur der untere Theil der Gestalt bis zum Gürtel erhalten. Aber trotz dieser Verstümmelung ist doch ein gewisser Schwung in Haltung und Bewegung, der gegen die Ungelenkheit und den grotesken Ausdruck der ersten Reliefs vortheilhaft absticht. Die Amazone des vierten Reliefs setzt dem gefallenen Krieger den Fuß auf den Leib. Ihre Gewandung ist schon bedeutend besser und freier behandelt, als an der Minerva. Die Formen des zurückstehenden Oberschenkels schimmern klar durch das durchsichtige Gewand. Auch an den stärkeren Falten ist schon Bewegung und Leben. Von den Figuren der besiegten Krieger, bei denen zunächst das starke Hervortreten der Geschlechtstheile auffällt, liegt der eine rücklings auf den Arm gestützt, indem er mit der Rechten den Todesstreich abwehrt. Sein Haupt, dem der Helm entgleitet, hängt nach hinten über. Das Gesicht, in welchem sich ein Ausdruck des Aufschreis bemerklich macht, ist spitzbärtig, wie bei den Köpfen der Trojaner unter den äginetischen Giebelstatuen. Der ganze Ausdruck ist von einem furchtbaren, ans Gräßliche streifenden Realismus. Der grinsende Mund ist halb geöffnet, so daß man Zähne und Zunge sieht.

Der Bart ist in unzählige kleine Löckchen gekräuselt, und zwei lange Schnurrbärte ziehen sich von der Lippe bis zum Kinn. Die Muskulatur des Leibes ist selbst durch den Harnisch zu sehen.

An allen diesen Skulpturen zeigen sich Spuren farbiger Bemalung, besonders in Roth und Blau. An der Minerva sind die Pupillen, Augenwimpern und Brauen schwarz gemalt. Dieselben Farbenspuren zeigen sich an den Reliefüberresten des dritten Tempels, deren erstes Minerva darstellt, wie sie einen Krieger niederstreckt, das zweite die Diana, den Aktäon bestrafend. Dieser Akt ist sehr lebendig dargestellt. Aktäon, auf den Wink der Göttin von seinen eignen Hunden angefallen, ist in verzweifelter Abwehr begriffen. Er hat mit der Linken den einen aufgehoben, und hält die nach seinem Halse schnappende Bestie würgend am Genick, während ihn von unten her die anderen wüthend anspringen. Seine Verwandlung in den Hirsch ist nur durch einen Hirschkopf mit langem Geweih angedeutet, der über seinem Haupte abgebildet ist *). —

Diese hier aufgezählten Werke reichen hin, um einen Begriff der ältesten griechischen Kunstweise zu geben. Um aber zu erfahren, auf welcher Stufe Phidias und sein Zeitalter die griechische Plastik antrafen, müssen wir das vollendetste uns erhaltene Werk der vorhergehenden Zeit einer genaueren Betrachtung unterziehen. Dies sind die »äginetischen Giebelstatuen« zu München. Zum richtigeren Verständniß dieser Werke ist aber nothwendig, einige Worte voraufzuschicken, über den Tempelgiebel und seine plastische Verzierung bei den Alten.

---

*) Ueber die selinuntischen Skulpturen s. Ein Jahr in Italien II, S. 92—97.

# VI.

## Tempelgiebel und ihre plastische Verzierung bei den Alten.

---

## Tempelgiebel und ihre plastische Verzierung.

Die Sage nennt den griechischen Tempelgiebel eine Erfindung der kunstfleißigen altberühmten Stadt Korinth.

> »Wer war's, der den Tempeln der Götter
> Verlieh die Doppelgestalt des Königs der Vögel!«

singt Pindar in seiner dreizehnten olympischen Siegeshymne zum Preise des Erfindergeistes der zwei Meere beherrschenden Stadt, und er meint mit dieser »Doppelgestalt des Königs der Vögel« den Schmuck des doppelten Giebels an den Tempeln der Griechen, den sie den Adler hießen, oder den Adlerbau (ἀετός und ἀέτωμα). Denn die erhabene Form, welche die Doppelstirn seines Götterhauses zierte, erschien dem feinen und tiefen Natursinne des Griechen gleich dem Adler, den er so oft sich mit ausgespannten Flügeln über seinem Haupte wiegen sah. Und gewiß, die ruhige Sicherheit und die schwebende Leichtigkeit, welche die sanft geschrägte Form eines griechischen Tempelgiebels noch heute jeden Beschauer empfinden läßt, konnte nicht treffender ausgedrückt werden, als durch dies

Bild, das die strenge geometrische Form zu so schöner Anschaulichkeit belebte, und dessen Urbild ihm auf seinen adlerumkreisten Felsenhöhen überall gegenwärtig war.

Die Alten selbst hatten ein volles Bewußtsein von der Schönheit einer Form, die aus vollendeter Zweckmäßigkeit hervorgegangen war. Wem jemals vergönnt war, vor den Parthenon auf der Akropolis zu Athen hintretend, die edle Giebelstirn zu schauen, der empfand gewiß, wie beim Anblick eines schöngestalteten Menschenhauptes, das Gefühl der Ehrfurcht, das die Einfalt und Ruhe weckt, womit das geweihete Dreieck, das einst so Götrliches umschloß, sich dem Gebälke anfügt. Darum preist der Dichter Pindar die Erfindung als einen ewigen Ruhm der Stadt, in der sie erzeugt war. Und selbst der Römer Cicero konnte auf Verständniß rechnen, wenn er in seiner Schrift vom Redner bewundernd ausrief: »sogar in den Himmel versetzt, würde ein Tempel, ohne Giebel, den Charakter der Erhabenheit und Majestät verlieren. Und doch sei es nicht die Schönheit, sondern das Bedürfniß, dem zu Liebe diese Form entstanden sei, das Bedürfniß, dem Regenwasser leichten Abfluß zu verschaffen; im Himmel aber regne es bekanntlich nicht.«

Die korinthische Sage mag nicht sowohl von der Erfindung der Giebelform selbst, als vielmehr nur von der plastischen Ausschmückung des Giebelfeldes durch die Kunst des Bildners zu verstehen sein. Denn die Sage liebt es, wie der gelehrte Welcker treffend bemerkt, da von Erfindung überhaupt zu reden, wo sich zuerst Vervollkommnung und Epoche machende Verschönerung einer Form hervorthat. Wir wissen nicht, wann man zuerst die Giebelfelder mit Statuengruppen schmückte. Aber es ist wahrscheinlich, daß es bereits zu einer Zeit geschah, die viele Jahrhunderte hinausliegt über die ältesten Denkmale dieser Art, von denen uns bestimmte Nachrichten oder Ueberreste erhalten sind; und ebenso wahrscheinlich ist es, daß die ersten Giebelbilder Thonfiguren waren. Die ältesten aller bisher entdeckten Giebelbilder, die sogenannten Aegineten, können durch ihre Vortrefflichkeit den Beweis liefern, wie viele Kunstgenerationen vergangen sein mußten, ehe solche Werke möglich waren.

Der Raum des durch den Giebelbau gewonnenen Feldes forderte gleichsam von selbst dazu auf, seine Leere kunstvoll und befriedigend für das Auge auszufüllen. Denn wo die Kunst, wie bei den Alten, Lebensluft ist, da duldet sie, wie die Natur, keinen leeren Raum an ihren Gebilden. Die Beschaffenheit eines dorischen Giebels mit seiner kräftigen, stark vortretenden Einfassung, die gleichsam einen breiten und tiefen Rahmen bildete, hatte früh ein ebenso feinfühlendes, als lebhaftes und kunstsinniges Volk auf den Gedanken gebracht, die bedeutenden Räume, welche die beiden erhabenen Dreiecke umschlossen, nicht unbenutzt zu lassen, sondern mit großen Verzierungen auszufüllen, die sich auf die Gottheit des Tempels, ihre Thaten, ihren dort heimischen Kultus bezogen; auch durch aufgesetzte Figuren, Akroterien, den Rahmen selbst zu schmücken, und so durch beide Arten von Verzierungen, innerhalb der Einfassung und über derselben, der Stirn des Baues einen bestimmten, sofort erkennbaren Charakter, gleichsam das Gepräge und das Wappen des innwohnenden Gottes aufzudrücken *).

Kein irgend bedeutender griechischer Tempel entbehrte des plastischen Schmucks seiner Giebelfelder. Mag auch immerhin sich nachweisen lassen, daß Kriegsnoth, Geldmangel und andere Drangsale hier die Ausführung dieser letzten Zierde eines Heiligthums verzögerten, dort sie zuweilen ganz verhinderten, so sind dies eben nur Umstände, wie sie in den Zeiten des Mittelalters sich in gleicher Weise wirksam gezeigt haben, die schmückende Ausführung der Vorderseiten an so manchen der schönsten Dome und Kirchen Italiens zu verhindern. Bei kleineren Tempeln und Heiligthümern wird die Malerei statt der kostspieligeren Plastik Aushülfe geleistet haben, wie dies für die Metopenverzierung erwiesen ist. Figurenschmuck durch Malerei in den Giebeln christlicher Kirchen südlicher, ehedem griechischer Länder, ist noch heute eine Erinnerung an den antiken Kunstgebrauch. Dagegen scheint bei den römischen Tempelbauten die Verzie-

*) Brönstedt, Reisen in Griechenland II, S. 158—160.

rung ihrer Giebelfelder mit Werken der Plastik minder gebräuchlich gewesen zu sein. Das Giebelfeld des Pantheon zu Rom war vielleicht mit Reliefs, noch wahrscheinlicher aber bloß mit kostbaren Metallplatten verziert. Doch läßt sich das Alles nicht genau mehr bestimmen. Was aber für die Kunstgeschichte ungleich wichtiger ist bei dieser Vereinigung der Plastik mit der Architektur, das ist der Umstand: daß diese Beschäftigung der Marmorbildnerei im Dienste der Baukunst und zum Schmucke ihrer Werke, besonders durch die großen Giebelgruppen, der gesammten Kunst der Plastik einen erhöhten Aufschwung und die Möglichkeit zu freierer Entfaltung gewährte. Denn in diesen Arbeiten zuerst konnte sich die Kunst frei und losgelöst von jenen Hemmnissen und Fesseln bewegen, welche sich ihr bei der Behandlung der eigentlichen Kult- und Tempelbilder in den Weg stellten. Die Kunst, im Dienste der Religion immer Sklavin, durfte bei diesen ihren neuen Aufgaben den ersten Schritt thun in das Gebiet der Freiheit. Indem sie im Interesse ihrer Schwesterkunst, der Architektur, arbeitete, blieb sie zwar dieser untergeordnet und dienend, aber sie diente nicht mehr der Religion allein, sondern auch der Schönheit. Die meisten uns bekannten Giebelgruppen stellten einen Kampf in seinem entscheidenden Augenblicke oder eine große Katastrophe dar, und durch diese Art von Einheit, durch die Beschränkung der Darstellung auf einen Moment, welchem von sechzehn, achtzehn, zwanzig und mehr Figuren jede nach ihrer besonderen Beziehung angepaßt werden mußte, wurde ebenso sehr die Erfindungskraft des Künstlers geweckt, als dadurch auch die Großartigkeit der Erscheinung vermehrt wurde *). Darum sind aber auch Werke, wie die Giebelgruppen des Parthenon, wo ein Phidias in einer Linie von vierundneunzig Fuß Länge, auf schwindelnder säulengetragener Höhe, in sich geschlossene Kompositionen, wie sie die spätere Zeit nur noch in Reliefs und Gemälden wagte, in Statuen ausgeführt hinstellte, weit das Großartigste gewesen, was die Kunst in zusammengesetzter Darstellung jemals ersonnen und ausgeführt hat.

---

*) Welcker, Alte Denkmäler I, S. 22.

Wenn die ersten Verzierungen der Giebelfelder vielleicht Reliefdarstellungen waren, so mußte die Natur der Sache sehr bald dazu führen, frei stehende, ganz runde Statuen an ihre Stelle zu setzen. Sein scharfes Auge und sicheres Gefühl lehrte den hellenischen Künstler sehr bald, daß völlige Abrundung der Umrisse und die dadurch entstehende Wahrheit und Kraft der Schatten unumgänglich nothwendig sind, um Bildwerke, die im Freien und in bedeutender Höhe gesehen werden müssen, mit Vortheil erscheinen zu lassen. »Die runden und vollen Formen wirkten nicht bloß lebendiger als flach oder halb erhobene, weil sie von mehreren Seiten zugleich und von verschiedenen Standpunkten aus gesehen werden konnten, sondern sie wirkten auch kräftiger und eindringlicher durch das größere Spiel der vollen Beleuchtung, die das Täuschende im Eindruck vermehrt, sowie durch die Schatten, welche sie aufeinander und auf den gemeinsamen Grund zurückwerfen. Jede veränderte Richtung des Blicks brachte neue Verbindungen von Linien und Schatten hervor, die wieder mit den Stunden des Tages wechselten.« Man darf nur die Giebel*reliefs* der schönen, in Form eines säulenumgebenen griechischen Tempels gebauten Magdalenenkirche zu Paris ansehen, um zu erkennen, wie hier die Vernachlässigung eines alten Kunstgesetzes sich durch Wirkungslosigkeit des Giebelschmuckes gerächt hat. Thorwaldsen's Statuengruppen dagegen im Portalgiebel der Liebfrauenkirche zu Kopenhagen zeigen, wie viel der Künstler dadurch gewann, daß er sich mit seinem Werke an die Praxis der alten hellenischen Meister perikleischer Zeit anschloß. Denn die Giebelgruppe fordert die statuarische Behandlung. Selbst der beschränkende Rahmen des Dreiecks hatte seine eigenthümlichen Vortheile. Er schloß die Gruppe ab in dem weiten offenen Luftraume, in den sie durch die Pracht der mächtigen Säulen wie durch ein hohes Postament emporgetragen wurde; und er verlieh dem Ganzen jene pyramidale Anordnung, welche ähnlich der Giebelform selbst, ein Schönheitsgesetz und eine Schönheitsform wurde, die der äußeren Zweckmäßigkeit und ihren nothwendigen Bedingungen das Dasein verdankte. Die Stellung der Hauptfigur in der Mitte, ihre vorragende

Größe, das Symmetrische der gesammten Anordnung — das Alles war nicht minder unmittelbares Ergebniß jener Form des Giebeldreiecks, dessen Ausschmückung der Plastik zur Aufgabe gestellt wurde. Wir aber, die wir jetzt diese Bildwerke, oder vielmehr ihre trümmerhaften Reste, nur noch in Museen aufgestellt erblicken, dürfen bei ihrer ästhetischen Würdigung niemals vergessen, daß alle der Architektur angehörigen und für sie berechneten Werke der hellenischen Plastik, losgelöst von ihrem ursprünglichen Standorte, von ihrer Umgebung, beraubt des leuchtenden Scheins der Sonne, ihre Wirkung verfehlen müssen. Ist doch für die gesammte bildende Kunst, für diese »Kunst des Raumes«, zumal für Architektur und Plastik, die Rücksicht auf eine bestimmte Oertlichkeit ein ästhetisches Grundgesetz *).

Von allen Giebelgruppen, welche die zahllosen Prachttempel des Alterthums schmückten, sind uns nur noch drei in mehr oder minder fragmentarischer und beschädigter Gestalt übrig. Es sind die Giebelbilder des Minerventempels von Aegina, die Giebelgruppen des Parthenon und die Kopie der berühmten Niobidengruppe, deren Bestimmung als Schmuck eines Tempelgiebels überdies noch bezweifelt wird. Direkte Nachrichten haben wir durch Pausanias mit Angabe der in ihnen dargestellten Gegenstände noch etwa von neun bis zehn anderen, was gegen die im Alterthum selbst vorhandene Menge dieser Art von plastischen Werken sehr wenig heißen will. Dasselbe gilt auch von den anderen Arten plastischer Bildwerke, die gleichfalls zum Schmucke der Tempelarchitektur dienten: von den Reliefs der Friese und Metopen. Was die letzteren betrifft, so kennen wir, theils durch erhaltene Ueberreste theils durch spätere Nachrichten die dargestellten Gegenstände der Metopen von etwa zehn, und der Friese von kaum ebensoviel griechischen Tempeln. Um so schwieriger wird es daher, die Frage zu beantworten: in welchem Verhältnisse standen die architektonischen Bildwerke

---

*) Vischer, Aesthetik. III, S. 177.

in den Giebelfeldern, auf den Friesen und auf den Metopen der antiken Tempel zu der Gottheit, welcher das Heiligthum geweiht war? Hatten sie stets irgend einen, wenn auch für uns nicht immer und überall genau erkennbaren Bezug zu derselben, zu den Thaten, zu der Lokalsage der Gottheit? oder war dieser Bezug kein nothwendiges Erforderniß, sondern blieb vielmehr die Bestimmung solchen Bilderschmucks dem Zufall, der freien Wahl, dem Geschmack und dem richtigen Sinne des leitenden Künstlers, oder seiner individuellen Vorliebe für gewisse Gegenstände überlassen?

Die letztere Ansicht ist neuerdings von Ludwig Roß in seiner Schrift über das Theseion zu Athen*) verfochten worden. Wäre sie richtig, so würde dadurch zugleich der althellenischen Kunst das höchste und schönste Lob, die Krone aller schöpferischen Kunstthätigkeit entzogen, das Verdienst nämlich, immer und überall nach Herstellung eines in sich harmonischen, schöngegliederten Ganzen gestrebt zu haben. Dies Verdienst war aber bisher ein so unbestrittener Vorzug aller griechischen Kunst, daß es sich der Mühe verlohnt, die dagegen erhobene Einrede des scharfsinnigen Alterthumsforschers etwas näher zu betrachten.

Es scheint demselben ergangen zu sein, wie es uns so oft im Leben ergeht, daß der Widerspruch gegen eine unrichtige Behauptung uns selbst zur Uebertreibung der entgegengesetzten verleitet. Man hatte nämlich behauptet: der Zusammenhang jener plastischen Tempelverzierungen mit der Gottheit des Heiligthums sei ein so enger, daß man auch jetzt noch im Stande sei, überall, wo auch nur eine kleine Anzahl von Metopen ausgegraben würden, sogleich den Kreis der Vorstellungen, wozu sie gehört, und den Gott, dessen Tempel sie einst geschmückt, mit Wahrscheinlichkeit zu bestimmen. Dies ist nun allerdings zuviel gesagt, und Roß wäre im Recht gewesen, wenn er hiergegen Einspruch erhoben und nach-

---

*) Ueber das Theseion und den Tempel des Ares zu Athen. Halle 1852.

gewiesen hätte, daß für uns solche Bestimmung ein Ding der Unmöglichkeit sei. Allein er geht weiter und sucht aus einer Aufzählung aller Tempelmetopen, Friese und Giebelbilder, von denen wir noch Ueberreste oder über deren Inhalt wir Nachrichten besitzen, den Beweis zu führen, daß schon im Alterthume selbst an einen solchen Zusammenhang nicht gedacht worden. »Die Metopenreliefs der alten Tempel, sagt er, waren meist nicht viel mehr als eine architektonische Zierde. Sie haben gemeiniglich gar keine, höchstens aber eine mittelbare und verdeckte und daher (?) häufig nur zufällige oder scheinbare Beziehung auf die Gottheit des Heiligthums, dessen äußeres Gebälk sie schmückten.« Aber wer sieht nicht, daß hier der Standpunkt eines heutigen Betrachters verwechselt ist, mit dem eines gleichzeitigen hellenischen Beschauers, die Verlegenheit des Archäologen, der aus spärlichen vereinzelten Notizen sich mühsam einen Zusammenhang zurechtzulegen abmüht, mit der Lage der Zeitgenossen des alten Künstlers, für die jener Zusammenhang aus zahlreichen Ursachen klar und bestimmt vor Augen lag? Daß kein alter Schriftsteller von der Nothwendigkeit eines solchen Zusammenhanges spricht, beweist gar nichts, oder vielmehr es beweist gerade, daß es keinem von ihnen einfallen konnte, vorauszusetzen, es werde eine Zeit kommen, wo man eine Sache bezweifeln werde, die ihnen von ihrem Standpunkte aus so einfach erscheinen mußte, wie das Gegentheil undenkbar. Ich möchte wohl wissen, was ein Perikles und Phidias, was jene gesammte Zeit der höchsten Kunstblüthe und ästhetischen Bildung, welche die Welt gesehen, dazu sagen würde, wenn sie hören könnten, was nach mehr als zweitausend Jahren »ein Barbare« behauptet: »In der Bilderreihe der Metopenreliefs des herrlichsten aller griechischen Tempel, des Parthenon, sei gar kein Zusammenhang mit der Göttin des Tempels, vielmehr könne jeder andere Tempel, jedes andere öffentliche Bauwerk ebensogut mit denselben Bildern geziert sein. Nicht einmal in der Reihenfolge dieser Metopenbilder habe ein Fortschreiten, ein durchgehender Gedanke geherrscht. Die Platten seien zum Theil bunt durcheinandergemischt, und Phidias habe nicht nur nicht ein wohl geordnetes, durch einen leitenden Gedanken

bestimmtes Ganze komponirt, sondern der Architekt habe zum Ueberfluß auch noch die Metopen, sowie sie eben von den Bildhauern fertig geliefert worden, ohne sich um ihre geistige Verknüpfung viel zu kümmern, der Reihe nach auf sein Gebäude gesetzt, um nur den Fortschritt des Baues nicht aufzuhalten!«

Wie hier über die Metopen, so urtheilt Roß auch über die Friesreliefs des Parthenon. Hier sei der Inhalt, die Procession an dem Feste der großen Panathenäen, allerdings gut und mit specieller Beziehung auf Athene gewählt. Allein abgesehen davon, daß sich derselbe weit mehr auf die Athene Polias, die Stadtbeschützerin, als auf die Athene Parthenos (die Jungfrau) beziehe und daher passender das Erechtheum, das Heiligthum der ersteren, und ebenso passend jedes andere Heiligthum geschmückt haben würde, an dem der Festzug vorüberging; — abgesehen von diesem Allen beweise dies eine Beispiel nichts für andere Tempel und die Bezüglichkeit ihrer Friesbilder auf die Gottheit des Heiligthums. Ja, Roß hält es für mehr als wahrscheinlich, daß z. B. die Bildwerke, welche den inneren Fries der Cella des von Stackelberg beschriebenen Apollotempels der Phigalier zu Bassä schmückten, durchaus ohne allen Bezug auf Apollon waren, und daß von dem Bildhauer Iktinos und seinen Künstlern, bloß weil sie Athener waren, ihrer Vaterstadt zu Liebe, Gegenstände des attischen Sagenkreises, wie die Kentauren- und Amazonenkämpfe, zu jenem Bilderschmucke des Frieses gewählt wurden. »Um dieselben mit der Tempelgottheit in Beziehung zu setzen, brachten die Künstler eine Art von Deus ex machina darauf an, indem sie Apollon und Artemis auf einem Hirschgespanne mitten unter die Kämpfenden stellten. Und doch konnte es, fährt Roß fort, sicher nicht an einheimischen Apollosagen fehlen, die der Künstler hätte darstellen müssen, wenn es eine unerläßliche religiöse Forderung gewesen wäre: den architektonischen Bilderschmuck der Tempel so eng als möglich an die darin verehrte Gottheit und an örtliche Mythen anzuknüpfen.« Uns dagegen scheint es sicherer und passender, einzugestehen, daß wir nicht wissen, welches die religiösen

und religiös ästhetischen Gründe und welches die Lokalsagen und Traditionen waren, denen jene alten Künstler in ihren Werken gefolgt sind, als anzunehmen, daß sie nach Eingebungen ihrer Laune und Vorliebe in einer Angelegenheit willkürlich verfahren seien oder verfahren durften, bei der denn doch wohl die auftraggebende und den Tempel erbauende Stadt- oder Staatsgemeinde, deren Magistrate und Behörden, die Priester des Tempels u. s. w. ein Wort und zwar das entscheidende mitzureden hatten.

Wir kommen schließlich zu den Bildwerken der Giebelfelder. Von ihnen gesteht nun freilich selbst Roß zu, daß sie im Gegensatz zu den Metopen und Reliefs, ein freieres und selbständigeres Verhältniß zu dem Bauwerke hatten, dem sie den schönsten Schmuck zu leihen bestimmt waren. Denn während die Metopen als rein architektonischer Schmuck, durchaus dienstbar und nichts für sich, sondern Alles nur an ihrem Orte seien, waren die Giebelgruppen zunächst freistehend, nicht wie jene mit der Architektur verbunden. Sie konnten ferner, wie er meint, ohne Beeinträchtigung ihrer Wirkung auch an anderen Orten stehen, und endlich waren sie überhaupt keine Nothwendigkeit für den Tempelgiebel, der nicht selten leer blieb, ohne daß ein wesentliches architektonisches Glied fehlte. Allein wenn es wahr ist, daß die Giebelgruppen, wie Roß es so schön ausdrückt, gleichsam die unsichtbaren Bewohner des Tempels gegenwärtig darstellten, und daß sie in ihrer Farbenpracht sich abhebend auf dem tiefblauen Grunde des Tympanon (der inneren Giebelwand) dem gläubigen Beschauer einen Blick in die Wohnungen der seligen Götter zu eröffnen schienen, — wenn diese schöne künstlerische Motivirung des Giebelschmuckes richtig ist, und wenn, wie Roß selbst zeigt, die Mehrzahl der uns erhaltenen oder bekannten alten Giebelgruppen hellenischer Tempel dafür sprechen, so ist damit auch der Stab gebrochen über eine Ansicht, welche Zufall und Willkür bei den höchsten und durchdachtesten Schöpfungen des kunstbegabtesten Volks an die Stelle weiser Ueberlegung und beabsichtigter Harmonie eines Ganzen setzt, — über eine Ansicht, welche unzusammenhängendes

Stückwerk setzt an die Stelle eines lebensvollen in sich zusammenstimmenden Organismus.

Es mag immerhin richtig sein, daß aus der Anwesenheit einer göttlichen oder heroischen Hauptfigur in einem Giebel ebenso wenig gefolgert werden kann, daß das Heiligthum dieser Gottheit geweiht war, als umgekehrt aus der Abwesenheit einer solchen ein Schluß für das Gegentheil gezogen werden darf. Allein die Frage nach dem Namen eines alten Tempels, von dem uns jetzt nur Trümmer übrig sind, ist eine solche, die dem Antiquar wichtig sein mag, während sie für den Kunstfreund ohne Interesse ist. Es mag ferner auch richtig sein, daß religiöse Satzungen im engeren Sinne keinen Einfluß geübt haben auf die Wahl der Süjets weder bei den Giebelfeldern, noch bei dem Bilderschmucke der Friese und Metopen, und daß in denselben ebenso wenig tiefsinnige religiöse Geheimlehren ausgedrückt waren. Allein noch richtiger ist es ohne Zweifel, daß wir von diesen Dingen sehr wenig wissen und wissen können. Roß giebt zu, daß der richtige Geschmack der Baumeister und Bildhauer wohl häufig, vielleicht vorherrschend, zum Schmuck der Giebelfelder solche Gegenstände gewählt haben werde, in denen die Gottheit des Tempels handelnd auftrat, oder wenigstens Gegenstände, die dem örtlichen Sagenkreise der tempelbauenden Stadt oder Landschaft angehörten. Er hatte nur noch einen Schritt zu thun, um seiner eigenen Ansicht entgegen auf die richtige Antwort in dieser ganzen Frage zu kommen, welche, wenn wir nicht irren, also lautet: Alle Analogien von der Bildung und Organisation eines griechischen Kunstwerks aus allen Bereichen der verschiedenen Künste führen darauf hin, daß die Griechen Nothwendigkeit, inneren Zusammenhang und harmonische Einheit eines Ganzen erstrebt und erreicht haben. Daß auch bei dem Kunstwerke des Tempelbaues und seines Bilderschmucks dasselbe Streben sie geleitet habe, dafür sprechen die vorhandenen Reste der herrlichsten aller griechischen Tempel. Bescheiden wir uns da, wo wir den ästhetisch religiösen Zusammenhang zwischen Tempel und Bildwerk nicht mehr zu enträthseln vermögen, mit dem Spruche, den jedes Werk über Kunst und Kunstwerke der Alten an der Stirn tragen sollte,

daß all unser Wissen Stückwerk ist und daß wir überdies von den Tausenden von Tempeln, welche die alte griechische Welt bedeckten, kaum von einem Dutzend spärliche Trümmer oder armselige Notizen übrig haben.

---

# VII.

## Die äginetischen Bildwerke.

---

# Die äginetischen Bildwerke.

Gegenüber von Attika, etwa vier Meilen entfernt von seiner Küste, hebt sich die Insel Aegina aus den blauen Fluthen des Saronischen Golfs empor. Der hellfarbige Boden des Eilandes, auf dessen Oberfläche, kaum fünf deutsche Meilen im Umfange, mäßige Hügel mit lieblichen Thalgründen abwechseln, ist an den Stellen, wo der meist steinige Gebirgsboden Anbau verstattet, fruchtbar an Korn und reich an edlen Produkten aller Art. Noch heute gedeiht dort die süßeste Feige, die glänzende Olive und die schimmernde Baumwolle, nicht minder als zu jenen Zeiten, wo dies Inselland bewohnt war von jenem mächtigen Volke dorischen Stammes, dessen Handelsschiffe zur Zeit seiner Blüthe das Mittelmeer bedeckten, und das durch Unternehmungsgeist und Kunstfleiß nicht minder als durch Freiheitsliebe und Tapferkeit mit Athen wetteifern durfte, bis es endlich nach langem Kampfe der mächtigen Nebenbuhlerin erlag. Nicht ganz hundert Jahre, von der Mitte des sechsten bis zur Mitte des fünften vorchristlichen Jahrhunderts, währte die Zeit von Aeginas Freiheit und Machtblüthe, aber sie trieb die herrlichsten Früchte während dieser

kurzen Dauer. Damals überwog ihre Seemacht die der Athener und ihre trefflichen Segler hatten bei Artemisium und Salamis einen Hauptantheil an der Rettung Griechenlands. Die reiche Perserbeute ward nach Aegina verkauft und vermehrte den Reichthum des rührigen Handelsvolks, das die ersten Silbermünzen in Hellas prägte, Kolonien und Faktoreien in den entlegensten Ländern gründete und seine Industrie und Kunst zur Stufe höchster Vollendung emporhob. Damals zählte das kleine Inselland auf seinen kaum drei deutschen Quadratmeilen, mit Einschluß der in seinen Fabriken beschäftigten ungeheuren Sklavenmenge, über eine halbe Million Einwohner, also ebenso viele Hunderttausende wie heute Tausende. Aegina war für Athen bald ein Gegenstand der Eifersucht, wie Karthago für Rom. Ehe Aegina nicht nieder ist, hatte Perikles gesagt, kann Athen sein Auge, den Piräeus, nicht ordentlich brauchen! Und so geschah es. Schon ein Menschenalter, nachdem beide vereint den asiatischen Erbfeind glorreich bekämpft hatten, brach diese Eifersucht im blutigen Bruderkriege aus. Eine große Seeschlacht entschied das Schicksal des wackeren Inselvolks. Siebzig ihrer Schiffe wurden genommen, die Hauptstadt belagert und zur Uebergabe gezwungen, Land und Volk von den Athenern unterworfen und zinsbar gemacht. Als aber wiederum ein Menschenalter später der große Vernichtungskampf zwischen Athen und Sparta, zwischen dem ionischen und dem dorischen Stamme im peloponnesischen Kriege begann, da vertrieben die Athener, von den unterworfenen dorischen Aegineten Gefahr befürchtend, alle Bewohner der Insel aus ihrer Heimath und bevölkerten das Eiland mit ihren Kolonisten. Die Vertriebenen fanden Aufnahme im dorischen Peloponnes und gründeten sich dort zu Thyrea, einem Gau am Golf von Hermione, eine neue Heimath. Aber auch diese Zufluchtstätte eroberten und zerstörten die Athener sieben Jahre später. Als dann das vergeltende Geschick Athen selber ereilte, führte wohl Lysander den Rest der Vertriebenen aus der Zerstreuung zurück in die alte Heimathinsel. Aber die Blüthe Aeginas war dahin. Die Könige von Macedonien und Pergamus, die Aetoler und zuletzt die Römer beherrschten sie abwechselnd. Im Mittelalter finden wir abendländische

Herzoge von Aegina, dann später venetianische Statthalter. Der französische Reisende Jacob Spon, der die Insel im Jahre 1675 besuchte, fand an der Stelle, wo einst die prächtige Hauptstadt lag, nur noch ein elendes Dorf mit einer zertrümmerten Bergveste. Aber noch schimmerten durch das Grün des Bergwaldes dem Besucher die Säulen des herrlichen Tempels entgegen, unter dessen Trümmern anderthalb Jahrhunderte später die ersten sicheren Reste äginetischer Kunst der besten Zeit wieder ans Licht gezogen wurden. Man hielt diesen Berg lange für den Berg Panhellenios und die Säulen für Reste des panhellenischen Jupiterstempels, dessen Pausanias allein auf dieser Insel gedenkt. Später aber zeigte sich, daß jener Berg Panhellenios von Pausanias in die Mitte der Insel gesetzt werde, und bei genauerer Untersuchung fand sich derselbe wirklich als die höchste Spitze der Insel, noch mit einigen Bautrümmern bedeckt, während die Anhöhe, welche die Säulen dieses zweiten, in Pausanias Reisebeschreibung gar nicht erwähnten Tempels trägt, nicht weit vom Ufer, Athen zugewendet, gelegen ist. Seitdem führt der Tempel den Namen eines Minerventempels, und seine Entdeckung lieferte nur einen neuen Beweis, wie viel reicher an Bau- und Bildwerken Griechenland selbst noch zur Zeit des Pausanias war, als unmittelbar aus diesem Schriftsteller hervorgeht.

Es war im Jahre 1811, als eine Gesellschaft deutscher und englischer Kunstforscher, bestehend aus den Herren von Stackelberg, Brönstedt, Cockerell, Foster, Linckh und von Haller, diese Entdeckungen machte, welche über die Geschichte der griechischen Kunst ein ganz neues Licht verbreiten sollten.

Auf der Höhe jenes Berges, von dessen Gipfel der Blick über die blaue Meeresfläche schweifend, ganz Attika vom skironischen Felsen bis zum Vorgebirge von Sunium, Athen und seine Akropolis, den ganzen saronischen Golf und zahlreichen Inseln des Archipels beherrscht — auf dieser Höhe erheben sich noch heute, von gewaltigen Terrassenmauern getragen, auf einer Plattform die Säulenreste des prächtigen Tempels, den einst das kunstreiche Volk der Aegineten der Tochter des Zeus geweiht

und den es ausgeschmückt hatte mit den Werken ureigner altberühmter Kunst seines Stammes. Dieser Tempel gehört zu den ältesten dorischen Bauwerken, die uns auf dem Boden Griechenlands übrig geblieben sind. Seine Erbauung reicht zurück in die Zeit vor Solon, und gehört unzweifelhaft einer Periode an, in welcher die Kunst der Architektur und Plastik noch viel von dem gemeinsamen Style der ältesten Kunst bewahrte, deren Formen auf dem ganzen großen Ländergebiete vom Nil und Euphrat bis an die Tiber und Sicilien noch jetzt in ihren Resten so viel Gemeinsames zeigen. Das Innere des Tempels und die nächsten Umgebungen fanden jene Kunstforscher, welche denselben auszumessen und zu zeichnen unternommen hatten, mit Schutt und Steinblöcken bedeckt und von Gesträuch und Buschwerk malerisch umwuchert. Als sie bei ihren Nachgrabungen das Baum- und Buschwerk niederhauen und die Stämme wegnehmen ließen, fanden sie an den beiden Giebelseiten die zum Theil wohlerhaltenen Reste der Statuengruppen, welche einst das östliche und westliche Giebelfeld des Tempels geschmückt hatten. König Ludwig, damals noch Kronprinz von Baiern, kaufte den Fund für 10,000 venezianische Zechinen und verhinderte so, daß diese kostbaren Reste alter Kunst den Weg nach England nahmen. Der Bildhauer Wagner, welcher den Kauf abgeschlossen, führte dieselben nach Rom, wo es den Anstrengungen und der Geschicklichkeit zweier Künstler, des Italieners Joseph Franzoni uud des Deutschen Ludwig Kaufmann gelang, die zertrümmerten Körpertheile von siebzehn Figuren wieder zusammenzusetzen, welche gegenwärtig die Zierde der Glyptothek zu München bilden. Zwei derselben standen als Schmuck auf der Spitze des einen Giebels; von den anderen beiden, welche in gleicher Weise die Spitze des zweiten Giebels zierten, sind nur Bruchstücke der einen gefunden. Die Gesammtzahl der Figuren beider Giebelfelder wird auf dreißig geschätzt, von denen funfzehn jetzt hergestellt sind.

Die eine dieser Giebelgruppen, die den westlichen oder hinteren Fronton des Tempels schmückte, ist vollständig erhalten bis auf eine einzige Figur, und auch diese ist nach den aufgefundenen Fragmenten

und aus der Vergleichung der Gruppe des vorderen Giebelfeldes leicht in der Phantasie zu ergänzen.

Jene erstgenannte Gruppe stellt eine Scene dar aus dem größten aller hellenischen Heldenkämpfe, aus dem Kriege der Griechen gegen Troja, in welchem die Stamm- und Schutzheroen der Aegineten, die Aeakiden Achilleus, Ajax Telamon's Sohn, und Neoptolemos, den größten Ruhm erworben. Aeakus, der erste mythische Herrscher der Aegineten, war ein Sohn des Zeus und der Aegina, welche der Insel den Namen gab. Zeus selber hatte für seinen Sohn das ureingeborne Volk der Insel, jene Myrmidonen geschaffen, deren Name so trefflich paßt für das ameisenfleißige und betriebsame Geschlecht der Aegineten, denn Myrmex heißt auf griechisch die Ameise. Darum ward Aeakus als Halbgott verehrt auf Aegina, und zahlreiche Gesänge des Dichters Pindar, äginetischen Siegern in den nemeischen und isthmischen Kampfspielen geweiht, feierten in historischer Zeit den Ruhm des Heros Aeakus und seiner herrlichen Nachkommen, zu denen ein Telamon und Peleus, ein Ajax, Achill und Pyrrhus gehörten, von deren Stamme entsprossen zu sein selbst der große Alexander noch sich rühmte. Was Wunder also, daß die Aegineten den Tempel der Lieblingstochter ihres Schutzgottes als ein Nationaldenkmal mit Darstellungen schmückten, welche den Ruhm der Heroen ihres Landes, der Nachkommen des Gottes selbst verherrlichten. War ein solches Verfahren doch allgemeine Sitte und Regel in Hellas für den Schmuck der Heiligthümer und Tempel durch die Werke der bildenden Kunst.

Die dargestellte Scene ist der Kampf der Griechen und Trojaner um die Leiche des Achilleus, denn ein Aeakide, Ajax, Telamon's Sohn, war es, der durch seine Tapferkeit den Andrang der siegreichen Troer zurückhielt und den Leichnam des Helden errettete vor der Schmach, in des Feindes Hände zu fallen. Andere haben an den ähnlichen Kampf um die Leiche des Patroklus gedacht. Doch ist die erstere Ansicht wahrscheinlicher. Der Heldenmuth, mit welchem Ajax die Leiche des gefallenen Achilleus schirmte, ward im Alterthum zu den glän-

zendsten Thaten der Aeakiden gerechnet. Gerade diese That ist es, welche Pindar in einem dieser Gruppe ganz analogen Gesange zum Ruhm Aegina's und der Aeakiden hervorhebt. Denn hier war es, wo Ajax sich tapferer zeigte, als sein später ihm vorgezogener Rival Odysseus:

»— als hart sie bedrängte der Kampf
In des Schlachtspeers mordabwehrender Macht,
Da Achilleus sterbend sank.«

wie Pindar singt in der achten nemeischen Hymne.

Die Komposition dieser Gruppe ist von großer Schönheit, edelster Einfachheit und geschicktester Benutzung des architektonisch gegebenen Raumes. Sie konnte um so leichter wieder hergestellt werden, weil einmal die Lage, in welcher man die durch ein Erdbeben von ihrer Höhe hinabgestürzten Figuren fand und sodann die verschiedene Größe der Figuren sichere Anhaltspunkte boten. In der Mitte und demnach in der höchsten Stelle des Giebels steht Minerva. Rechts von ihr gruppiren sich die kämpfenden Griechen, die den gefallenen, der Göttin zunächst liegenden Achilleus zu schirmen eilen; links die trojanischen Krieger, den Leichnam des tödtlich verwundeten Helden zu gewinnen trachtend. Die Minerva ist die einzige Figur, welche etwas über Lebensgröße hoch ist, während alle übrigen mehr oder weniger unter diesem Maße gehalten sind. Diese verhältnißmäßig geringe Größe erklärt sich zum Theil aus der geringen Höhe des Tempels, der, bei weitem kleiner als der dorische Haupttempel zu Pästum, nur die Höhe eines mäßigen Wohnhauses in unseren Städten zeigte. Die Göttin erscheint in voller Tracht und Rüstung, mit langem, bis zu den Füßen niederfallendem, künstlich gefälteltem Gewande. Das Haupt umschließt ein enganliegender Helm ohne die hohe Wölbung, welche für die Helme der Minervenköpfe späterer Zeit bezeichnend ist. Es ist dies dieselbe Helmform, welche sich auch an einem Minervenkopfe der florentinischen Gallerie wiederfindet, der von allen vor der Auffindung der Münchener Aegineten bekannten Werken griechischer Plastik am sichersten für äginetische Arbeit gehalten wurde. Die Aegis, welche die

Brust der Göttin bedeckt, erscheint hier noch in ihrer ursprünglichen eigenthümlichen Form als glattes Fell, ohne die späteren Schuppen und Schlangenverbrämung. So steht sie da, den Schild an der Linken, den Speer in der Rechten, in einer Stellung, die vom Kopf bis auf die Knie ganz gerade vorwärts gerichtet (en face), von da abwärts ganz nach der Seite (en profil) gewendet ist. Keiner dieser beiden Theile, allein gesehen, läßt diese Richtung des anderen vermuthen, und schon Wagner meint, daß es schwer zu errathen sein möchte, was den Künstler zu dieser Sonderbarkeit bewogen habe. Doch habe ich dieselbe Eigenthümlichkeit der Stellung auch bei einigen Figuren der Selinuntischen Tempelreliefs zu Palermo und auf einem Relief von Ninive im Louvre wahrgenommen. Sie ist orientalischen Ursprungs, und ging bei den ägyptischen Reliefs aus dem naiven Streben hervor, der Relieffigur die Allseitigkeit der freistehenden Statue zu verleihen. Minerva's Antlitz zeigt die alterthümlich starre ausdruckslose Ruhe. Sie ist offenbar nur ein Tempelsymbol für den Beschauer und für die Kämpfenden selbst als unsichtbar gedacht.

Zur Rechten der Göttin, die mit leise gesenktem Haupte, die Arme nur wenig gehoben, auf den Vorgang niederschaut, liegt Achilleus oder Patroklus. Er ist tödtlich verwundet und sterbend dargestellt, auf die rechte Hand gestützt, mit der Linken den Schild ein wenig hebend. Stellung und Muskelspiel sind von erstaunlicher Wahrheit, und die Haltung des unter der Schwere des Helms matt geneigten Hauptes erinnert an das rührende Bild Homer's, das dieselbe Situation veranschaulicht in den Versen (Il. VIII, 306 ff.):

»So wie der Mohn zur Seite das Haupt neigt, welcher im Garten
Steht vom Wuchs belastet und Regenschauer des Frühlings:
Also neigt' er zur Seite das Haupt vom Helme beschweret.«

Nur Kopf, Finger und Zehen sind ergänzt, alle übrigen Theile unversehrt und mit Ausnahme der von der Erdfeuchtigkeit zerfressenen Stellen an der rechten Brust und Achsel so frisch und trefflich erhalten, als wären

sie eben erst aus des Künstlers Hand hervorgegangen. Sie ist nicht nur die besterhaltene, sondern auch die am vollkommensten gearbeitete unter allen Figuren, und ein Künstler wie Wagner trug kein Bedenken, sie den Arbeiten perikleischer Zeit an die Seite zu stellen. Auf der linken Seite der Göttin ist zunächst eine Lücke in der Gruppe. Sie war ausgefüllt durch einen jungen troischen Helden, der sich zu dem hingesunkenen Helden niederbog, um ihn an den Füßen herüberzuziehen auf die Seite der Trojaner. Dadurch, daß der Künstler diese beiden der Göttin zunächst befindlichen Figuren niedrig hielt, erreichte er nicht nur den Vortheil, daß die ganze Gestalt der Minerva frei gesehen werden konnte, sondern auch, daß ihre Größe scheinbar über das wirkliche Maß erhöht wurde.

In den jetzt auf beiden Seiten folgenden je vier und vier Krieger-Figuren ist auf der trojanischen Seite der anstürmende Angriff, auf der griechischen die abwehrende Vertheidigung sehr gut ausgedrückt. Zunächst folgen auf beiden Seiten je ein zum Angriff vorschreitender Krieger, mit Helm und Schild gerüstet, in der Rechten den Speer zum Stoße schwingend. Hinter ihnen je ein knieender Bogenschütze, der troische Paris, im Begriff, den Pfeil abzusenden, der griechische Teucer, die Sehne spannend. Paris ist ganz wie ihn Homer darstellt, der schöne geschmeidige Bethörer der Helena, in phrygischer Mütze und morgenländischer enganliegender Kriegstracht. Jedem der Bogenschützen zunächst kniet ein Speerbewaffneter, der Troer mit erhobener, der Grieche mit tiefgehaltener Lanze, im Begriff den Stoß zu führen. Zuletzt, am äußersten Ende des Giebeldreiecks, liegen als Opfer des Kampfes zwei Verwundete hingestreckt, der Grieche einen Pfeil aus der Brust ziehend, der Troer eine Wunde am linken Schenkel mit der Hand bedeckend. Sie bilden den natürlichen Abschluß der Gruppe, welche, der Form des nach beiden Seiten hin abnehmenden Giebeldreiecks entsprechend, die vollkommenste architektonische Symmetrie mit der möglichsten Mannigfaltigkeit innerhalb dieser Ebenmäßigkeit vereinigt.

Die Gruppe des zweiten Giebels, von welcher nur fünf Statuen

erhalten sind, scheint von ganz gleicher Anordnung gewesen zu sein. Die Kunstforscher haben sie gedeutet als Darstellung eines Kampfes, welchen Herkules und Telamon bei dem Zuge gegen den trojanischen König Laomedon um den Leichnam des Oikles bestanden.

Ein günstiges Geschick hat es gefügt, daß wir von diesen kostbaren Resten ältester hellenischer Kunst die genaueste Beschreibung derselben und zwar vor ihrer Restauration und theilweisen Ergänzung, durch die Aufzeichnungen eines Mannes besitzen, der selbst plastischer Künstler und wohlvertraut mit dem Alterthume, vorzugsweise befähigt war, den ersten Eindruck jener Werke scharf und richtig wiederzugeben, während er zugleich als Bildhauer und Künstler von Fach in seiner Detailschilderung auch das scheinbar Unbedeutendste seiner Aufmerksamkeit nicht entgehen ließ. Diese Beschreibung Wagner's, von Schelling herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet (1817), liefert über die Art und die Entwickelungsgeschichte der äginetischen Kunst die wichtigsten Aufschlüsse. In Sachen der Kunst gebührt dem ausübenden Künstler und seinem Urtheile überall da eine Hauptstimme, wo es sich darum handelt, das Eigenthümliche in der äußeren Form und Behandlung zu erkennen und auszusprechen. Dies ist von Wagner im Betreff des Styls dieser Figuren in einer so vortrefflichen Weise geschehen, daß uns nichts übrig bleibt, als sein Auge zu dem unsrigen zu machen.

Er fand zunächst alles Nackte an diesen Figuren, mit alleiniger Ausnahme der Köpfe, in einer solchen Naturwahrheit gearbeitet und dargestellt, wie man sie bei den sogenannten hetrurischen oder altgriechischen Werken, mit denen sich ihm zuerst die Vergleichung aufdrängte, selten oder nie antreffe. Diese treueste Nachahmung der Natur geht bis auf alle Kleinigkeiten und Zufälligkeiten der Haut, und ist ohne das geringste Streben, die Natur idealisiren zu wollen. Sie ist aber nicht mager, holzig oder wissenschaftslos, wie bei anderen Werken alter und neuer Kunst, sondern sie ist eine wohlverstandene Nachahmung der *schönen* Natur, vereinigt mit der vollkommensten Kenntniß der Knochen und Muskeln, Sehnen und sonstigen feineren Theile des Körpers. Das

Ergebniß einer solchen Behandlungsweise ist eine bis zur Täuschung gehende Natürlichkeit der so gearbeiteten Glieder, eine Natürlichkeit, die, wie Wagner wiederholt bemerkt, sogar bei einigen Theilen etwas Unheimliches hat, »so daß man sich scheuet, sie anzufühlen.«

Die Proportionen der Figuren sind schlank, etwas schmal von Hüften, die Beine etwas zu lang, zumal gegen die Arme gehalten, sonst aber durchaus wohlgestaltet. Die Stellungen, voll Leben und Bewegung, haben dabei doch eine gewisse Steifheit, wie wir dieselbe auch in den Bildern der alten Italiener Giotto, Masaccio, Pinturicchio, Pietro Perugino u. A. finden, mit denen diese äginetischen Figuren dies Gepräge der anmuthigen und doch noch etwas unbehülflichen Unschuld und Kindlichkeit theilen. Die Gewänder, mit großem Geschmack und unglaublichem Fleiße ausgeführt, haben dennoch zugleich denselben Charakter des Conventionellen, der sich in dem künstlich gelegten und gepreßten Faltenwurfe ausdrückt. Was von Wagner weiter über gewisse anatomische Eigenthümlichkeit, wie die Gestaltung der Knie und der Fußzehen, bemerkt wird, können wir als minder wesentlich für unsere Betrachtung übergehen. Bei weitem wichtiger ist dagegen die Frage, welche sich beim Anblick der Köpfe und des Gesichtsausdrucks dieser Figuren aufdrängt. Beide stehen nämlich in auffallendem Gegensatze zu den übrigen Körpertheilen. Denn während die letzteren von aller konventionellen Behandlungsweise fast gänzlich frei, wie die Natur selbst, oder wie über die Natur abgeformt erscheinen, und das feinste Verständniß des menschlichen Körpers zum Staunen der heutigen Künstler verrathen, zeigt sich in der Behandlung der Köpfe und des Gesichtsausdrucks eine konventionelle Form und typische Starrheit, die in keiner Weise mit jener, bei den übrigen Körpertheilen bewährten Freiheit und Einsicht in Einklang steht, vielmehr auf eine viel ältere Kunstepoche zu deuten scheint.

Zunächst fehlt den Köpfen und dem Gesichtsausdruck fast jede Spur von Eigenthümlichkeit und charakteristischer Unterschiedenheit. Von der Minerva bis zum letzten der Krieger sehen sich alle ähnlich wie Brüder und Schwestern. Es ist ein und dieselbe, nur nach Alter und Geschlecht

modificirte Gesichtsform: dieselben stark hervorliegenden, etwas in die Länge gezogenen Augen, dieselben stark hervorspringenden, scharf geränderten Lippen, dasselbe übermäßig voll hervortretende Kinn, dieselbe Unverhältnißmäßigkeit der Länge des unteren Gesichtstheils von der Nase bis zur Spitze des Kinns, und der Kürze des oberen, vom Anfang der Nase bis zur Oberlippe. Der Gesichtsausdruck ist gleichfalls bei allen ohne Unterschied derselbe; weder Sieger noch Besiegter, weder die Kämpfenden und Vordringenden, noch die Verwundeten und Sterbenden zeigen eine Spur leidenschaftlicher Erregtheit, oder schmerzvoller Empfindung; sondern über allen Gesichtern schwebt ein und dasselbe seelenlose Lächeln, das gleichsam die gewaltsame Erregtheit der Scene und Handlung selbst zu ironisiren scheint.

Woher dieser Widerspruch?

Die Beantwortung dieser Frage steht im genauen Zusammenhange mit der Entwickelungsgeschichte der gesammten hellenischen Plastik. Es war nicht Unzulänglichkeit der Kunst und Einsicht, welche die alten Meister dieser Werke so verfahren ließ: dafür bürgt die bewundernswürdige Kenntniß des menschlichen Körpers, die sich in allen übrigen Theilen desselben bewährt. Es war vielmehr die religiöse und politische Volksempfindung, welche ihnen hier eine Beschränkung auferlegte, jene so natürliche und zu allen Zeiten vorkommende Empfindungsweise des Volks, die sich in der Kunst wie im Leben das Altgewohnte und Altväterische nur schwer und langsam rauben läßt. Diese einfältig treuherzige Anhänglichkeit an das Hergebrachte, wie sie sich besonders in kleinen Republiken bildet, wurzelte tief genug selbst in dem ionisch flüchtigeren attischen Volksstamme, um noch nach den Perserkriegen, zur Zeit des Perikles und Phidias, in der Brust einzelner Männer von altem Schrot und Korn fortzuleben, deren Empfindungen und deren Liebe zur alten guten Zeit, welche einst »die Marathonskämpfer erzogen«, der Komödiendichter Aristophanes in seinen »Wolken« einen so beredten Ausdruck verlieh. Um wie viel mehr mußte diese Sinnesweise vorherrschen in der kleinen Inselrepublik Aegina, deren Volk zähen dorischen Stammes seiner ganzen Art

nach in Sitte und religiösem Wesen dem Alten, Hergebrachten, Gewohnten treue Anhänglichkeit bewahrte. »War es nicht natürlich, wenn sie in den bildlichen Darstellungen ihrer Götter und Helden die gewohnten und geliebten Züge der Ahnherren und der alten Götterbilder, den alten Schnitt der Haare und die Form der Kleidungen von den Künstlern selbst zu einer Zeit noch forderten, wo die Kunst bereits im Stande war, Mannigfaltigkeit der Charaktere und des Ausdrucks in den Gesichtern und Köpfen und überhaupt freiere, naturgemäßere Formen hinzustellen?« Es ist derselbe Zug religiöser Volksanschauung, welcher auch heute noch bei einer sogenannten schwarzen Mutter Gottes, oder bei bestimmten Heiligen- und wunderthätigen Bildern den Künstler, der sie neu verfertigen soll, zwingt, dort die Gesichtsfarbe und hier den herkömmlichen Schnitt der Gesichter zu bewahren. So mochten auch die alten Künstler in einer Zeit, die noch am Alten hing, wohl zuerst den Körper von seiner steifen Form erlösen und ihm Leben, Bewegung und Wahrheit verleihen, während sie nicht wagen durften, an dem althergebrachten Typus des Kopfes und Gesichts eine Aenderung vorzunehmen, deren Versuch als frevelhafter Angriff gegen althergebrachte vaterländische Sitte, ja gegen die Religion selbst angesehen wurde, mit der damals die Kunst noch eng verbunden war. Ueberall aber, wo dies noch der Fall ist, bleibt auch die Kunst noch unfrei. Erst durch Ablösung von Dogma und Satzung gelangt sie zur Freiheit und Selbständigkeit, indem sie die letzten fesselnden Schranken der Tradition durchbricht, und sich voll und ganz der veredelten Natur und Wirklichkeit in die Arme wirft. Das beweisen die Venus von Milos und der Apoll von Belvedere auf heidnischem Boden nicht minder, als zweitausend Jahre später Rafael's Madonna di San Sisto und Tizian's Magdalena.

Ein Ueberrest solcher Unfreiheit ist nun bei diesen äginetischen Bildwerken auch jenes Lächeln, das bei allen Figuren ohne Ausnahme an der Stelle des verschiedenartigen, durch die Situation der einzelnen geforderten Seelenausdrucks erscheint.

Wir haben früher die äginetischen Kunstwerke mit den Schöpfungen

der altitalischen Maler, mit den Werken Giotto's, Pinturicchio's und Pietro Perugino's vergleichen. Diese Vergleichung zeigt aber neben der Aehnlichkeit zugleich eine sehr auffallende Verschiedenheit. In jenen Werken der älteren italischen Meister finden wir nämlich die Köpfe bereits mit großer Anmuth zum reinen Ausdrucke eines frommen, in sich beseligten Gemüths gebildet, während die anderen Theile noch vielfache Mängel und Versäumniß zeigen. Umgekehrt ist es in den ältesten uns erhaltenen Werken der griechischen Plastik. Die bildende Kunst in Griechenland hat zuerst den Körper vollendet, ehe sie daran ging, zuletzt auch das Gesicht zu veredeln. Woher dieser merkwürdige Gegensatz? Offenbar aus der Verschiedenheit der Weltanschauungen beider Zeiten. Jene alten Meister der christlichen Kunst waren allein oder doch vorzugsweise darauf gestellt, den Ausdruck der Andacht und Frömmigkeit und in ihm das Gefühl darzustellen, das ihre ganze Zeit erfüllte und durchdrang. Das aber ließ sich nur erreichen, indem sie alle Kraft auf den Ausdruck des Angesichts, den Spiegel der Seele wendeten, dem alles Uebrige um so mehr untergeordnet blieb, als ja der Leib selbst nach der Anschauung des christlichen Spiritualismus wesentlich mit der Sünde behaftet, und seine Kasteiung, Schwächung und Ertödtung, nicht seine Pflege und Ausbildung zu vollendeter Kraft und Schönheit für ein Gott wohlgefälliges Werk galt. Umgekehrt war es bei den alten Griechen. Erst der Leib und dann die Seele mit ihm und durch ihn, kann als Wahlspruch gelten für ihren historischen Entwickelungsgang im Großen und Ganzen, wie im Einzelnen, Individuellen. Was bei Homer jener Fürst der Phäaken sagt (Odyssee VIII, 147):

»Denn kein größerer Ruhm ist dem Menschen, so lang er noch lebet,
Als den der Füße Gewalt und der Hände Kraft ihm erstrebet!«

Das galt noch lange durch das ganze hellenische Alterthum. Dazu gesellte sich die fromme Scheu vor Aenderung des Hergebrachten, das beharrliche Festhalten an der Weise der Altvorderen. Und als die Kunst neben den Göttern zuerst zur Verherrlichung ihrer Tempel auch Menschen darzustellen begann, behielt sie für die Gesichtsbildung der letzteren noch

lange dieselbe Darstellung bei, welche für die der ersteren zum festen Typus, zur Uebereinkunft heiliger Satzung durch die Religion geworden war. Ja sie mußte es thun, schon um nicht die Menschengestalten und ihre Gesichtszüge durch reinere Formen und größere Naturwahrheit des Ausdrucks in Widerspruch und Disharmonie zu bringen mit der dargestellten Gottheit, deren Gesichtsbildung die religiöse Ehrfurcht zu bewahren gebot. Dies ist der richtige Sinn dessen, was man durch den Ausdruck des »Conventionellen« in der Kunst zu bezeichnen pflegt: ein bewußtes Festhalten altgeheiligter Formen. Noch von Myron, dem Zeitgenossen und Mitschüler des Phidias, sagt Plinius, daß er, der die Körper zu so hoher Vollendung ausgrbeitete, in dem Gesichte das Gemüth nicht ausdrückte.

Was nun jenen Ausdruck des Lächelns bei unseren Aegineten betrifft, so begnügten sich bisher die Kunsthistoriker dasselbe zu erwähnen, ohne einen Versuch zur Erklärung zu machen. Selbst noch Schnaase spricht eben nur von dem »steifen bedeutungslosen Lächeln« bei den Werken dieser ältesten Kunstepoche. »An Seelenausdruck, setzt er hinzu, war noch nicht gedacht.« Aber das Lächeln ist ja doch selbst schon Seelenausdruck! Und bedeutungslos mag es wohl uns erscheinen, aber doch sicher nicht den Künstlern, welche es schufen und bei allen ihren Gestalten so feststehend beibehielten. Näher kam schon der Wahrheit Anselm Feuerbach, der in seinem vatikanischen Apollo dies Lächeln aus dem Bestreben erklärte, »die Götter den Menschen möglich nahe zu bringen.« Diesem Zwecke, meint er, war kein Ausdruck angemessener, als der, wodurch das Erscheinen des Gottes das Annahen eines befreundeten Wesens ward, und lange Zeit blieb dieser Zug des Lächelns die einzige Miene, durch welche die Statue sich als das Bild eines empfindenden Wesens kund gab. Er sei endlich, statt unmittelbarer Ausdruck eines bestimmten Seelenzustandes zu sein, ein bloß willkürliches, symbolisches Zeichen der Beseelung, und eben deshalb nicht nur bei den Göttern, sondern auch bei dem Gesichtsausdruck der Menschen, und zwar ohne Unterschied der Situation, angewendet worden.

Man sieht, diese Erklärung leidet an mehrfachen wesentlichen Män-

geln. Denn wollte man sie auch für die Götter gelten lassen, obschon sie auch hier zu eng erscheint — so bleibt doch die Uebertragung desselben Gesichtsausdrucks auf die Menschen ein ungelöstes Räthsel.

Ich denke mir die Sache so. Alle diese ältesten plastischen Bildwerke dienten religiösen Kultzwecken, waren Zierde und Schmuck von Göttertempeln, und standen mit der Verehrung der Götter selbst, welche in diesen Darstellungen immer eine bedeutende Stelle einnehmen, im engsten Zusammenhange. Sicher also war auch die Bedeutung jenes Gesichtsausdrucks eine religiöse. Menschliches Leiden und menschliche Leidenschaft, Zorn, Wuth, Schmerz, Verzweiflung, die Schauer des Todes — wenn auch durch die Situation gefordert, in solchen Darstellungen naturgemäß auszudrücken, mußte der alten frommen Scheu des hellenischen Geistes widerstreben, ja es mußte ihr gleichsam als eine Befleckung und Verunreinigung der Götter und ihres Heiligthumes erscheinen. Und so war denn dieses Lächeln vielmehr ein künstlerisch religiöser Euphemismus, ein Erzeugniß desselben Sinnes, der auch die furchtbar rächenden Gottheiten die »Wohlgesinnten«, die Eumeniden, nannte. Ich möchte damit auch das vergleichen, was man im Homer die epische Ruhe nennt, mit welcher der schaffende Geist des Dichters über dem Endlichen steht, dessen Erscheinung, dessen Leben und Vergehen er schildert.

Allerdings verfuhr also der hellenische Künstler dieser ältesten epischen Periode der Kunst, wenn er, wie hier bei dem Tempel von Aegina, eine Scene zur Verherrlichung der Gottheit und der Stammesheroen seines Volkes darzustellen hatte, im eigentlichen Sinne des Worts symbolisch. Er streifte von dem endlichen irdischen Vorgange, wie hier bei der Darstellung des wilden Kampfes um die Leiche des gottgeliebten Helden, alles dasjenige ab, was als Ausdruck menschlicher Leidenschaft, als Zeichen der Schwäche menschlicher Natur, der endlichen Wirklichkeit angehört, und verlieh dafür seinen Gestalten das ruhige Lächeln als ein Zeichen ihrer Idealität, ihres gereinigten und verklärten Daseins im Kunstgebilde. Er konnte dies aber um so eher, oder vielmehr, es blieb ihm zur Erreichung seiner religiösen Intention kein anderer Ausweg übrig, je weniger noch

der volle Sinn für die Schönheit der menschlichen Natur und die Bedeutung des Charakteristischen, der Kunst jener Zeit überhaupt erschlossen war. Erst als der Gedanke sich in Bildung und Kunst zur vollen Schönheit und zu dem ganzen Adel der vollen Menschlichkeit erhoben hatte, mußte auch in der Plastik das Symbolische der Sache selbst, das abstrakte, religiös Euphemistische der künstlerisch gemäßigten Wahrheit des wirklichen Ausdrucks weichen. Eine Analogie hierzu bilden die Darstellungen der Minerva aus der griechischen Kunstperiode vor Phidias, in welchen sich das Lebhafte, ja Heftige der Bewegung verbunden findet mit ruhiger Zierlichkeit wohlgeordneter symmetrischer Gewandfalten. Auch hier lag wohl dieselbe Symbolik, derselbe Euphemismus zum Grunde. Die stürmische Bewegung der Göttin ist eben eine *göttliche*. Als solche will der Künstler sie bezeichnen, und er thut dies, indem er den Widerspruch naiv neben einander hinstellt: den Widerspruch einer Leibesbewegung, welche nicht die Wirkung menschlicher Bewegung hervorbringt. Die ungestörte Ruhe der Gewandung ist das Göttliche. In ähnlicher Weise sind ja die homerischen Götter selbst lebendige Widersprüche. Es ist aber mit diesem religiösen Euphemismus der ältesten plastischen Kunst bei den Griechen ähnlich wie mit dem Heiligenscheine der ältesten christlichen Malerei. Wie jenes stehende symbolische Lächeln in der Blüthezeit der hellenischen Plastik verschwindet und nur noch ein Rest davon in dem Ausdrucke ruhiger leidenschaftloser Hoheit des Götterantlitzes erhalten bleibt, so finden wir auch den symbolischen, von den vergötterten römischen Imperatoren entlehnten, christlichen Heiligenschein bereits bei Rafael und Michel Angelo entweder ganz verschwunden, oder zur andeutenden Abkürzung einer matten goldenen Kreislinie zusammengezogen.

Bewegung und entsprechender Ausdruck, zusammen vereinigt, sind in der plastischen Kunst der Alten Resultate einer Zeit, die wohl ein Jahrhundert diesseits der äginetischen Skulpturen liegt. Aber zur Zeit des Sokrates galt es bereits für eine ausgemachte Sache, daß der Ausdruck des Gesichts einer bewegten Gestalt der Handlung oder der Situation derselben angemessen vom Künstler ausgedrückt werden müsse. Es ge-

hörte dies zur Vollendung des Kunstgenusses, wie Sokrates beim Xenophon zu dem Bildhauer Kleiton sagt (Memorabilien III, 10). Und offenbar hat Sokrates oder sein Biograph wenn auch nicht grade unsere Aegineten, so doch ihnen ähnliche alterthümliche Bildwerke, in denen jeder entsprechende Ausdruck fehlte, im Sinne gehabt, wenn er hinzufügt: »So muß denn also der Künstler, wenn er Kämpfende bildet, denselben einen drohenden Blick, den Siegern einen freudigen Gesichtsausdruck verleihen. Denn der Bildhauer hat die Aufgabe: die Thätigkeiten der Seele in der Gestalt auszudrücken.«

Die Entdeckung dieser äginetischen Skulpturwerke war besonders darum von so hoher Wichtigkeit, weil durch dieselben zuerst die äginetische Kunst als diejenige erkannt wurde, welche das bis dahin vermißte Mittelglied gebildet hat zwischen dem älteren und zwischen dem späteren, durch Phidias entschiedenen, Styl der attischen Kunst.

Um dies zu verstehen, um zu begreifen, auf welche Weise das Wunder der Kunstherrlichkeit des Phidias, wie alle Wunder, zugleich als das Produkt eines natürlichen Verlaufs organischer Entwickelung erscheint, sind zwei Dinge ins Auge zu fassen. Es gilt nämlich die Fragen: welches war das Charakteristische der äginetischen Kunst? und welches ist der Gang der Entwickelung, den diese von den alten Schriftstellern als eine durchaus eigenartig angesehene Kunst jenes Volksstammes genommen hat?

Hier steht zunächst die schon von Winckelmann erkannte Thatsache fest, daß nach der Ansicht der alten griechischen Kunstforscher und Kunstkenner die äginetische Kunst von Anfang an eine selbständige, nicht von der attischen abgeleitete war. Wie diese letztere im Dädalos, so hat die äginetische in der Person des Smilis, den die Tradition zum Zeitgenossen des Dädalos machte, einen eignen mythischen Begründer. Ihre Werke werden durch die gesammte spätere Zeit als eine besondere Art von der attischen geschieden, ja ihr in manchem Betrachte sogar entgegengesetzt. Ein eigenthümlicher Styl der Arbeit und Behandlung wird an ihnen als unterscheidendes Merkmal wahrgenommen, selbst zu einer Zeit, als die Trefflichkeit der Ausführung zwischen ihnen und

den Werken der attischen Kunst keinen Unterschied mehr zeigte. Aeginetische Künstler werden als solche, und zwar als Künstler dieses bestimmten Styls, noch kurz vor der Zeit der politischen Katastrophe, welche vor dem Ausbruche des peloponnesischen Krieges dem Volk und Staat der Aegineten den Untergang brachte, mit Auszeichnung genannt. Bei der strengen Sonderung in Sprache und Sitten, Lebensart und Sinnesweise, wie sie zwischen den verschiedenen griechischen Stämmen herrschte, konnte auch die Weise der Kunstausübung sich dem Einflusse solcher Stammesverschiedenheit nicht entziehen. Das Volk der Aegineten war dorischen Stammes; dorisch also auch der geistige Charakter seiner Kunst. Wie die dorische Poesie, die dorische Tonkunst und die dorische Architektur im Gegensatze zu den attischen einen eigenen Charakter tragen, so hatte ihn unzweifelhaft auch die plastische Kunst dieses Volksstammes. Für diese Kunst, deren Werke über einen großen Theil von Griechenland verbreitet, und die besonders in dem gemeinsamen Heiligthume aller Hellenen, zu Olympia, zahlreich vertreten waren, sind die äginetischen Bildwerke die wichtigsten und bedeutendsten Repräsentanten. Aus ihnen allein muß sich also jenes Charakteristische finden lassen, welches die äginetische Schule so bestimmt von der attischen unterschied, daß seine Anwesenheit allein zureichend war, äginetische Bildwerke immer und überall als solche zu erkennen.

Schelling hat dies Charakteristische erkannt. Mit dem seherischen Tiefsinne, der die Augen des Künstlers, dessen Beschreibung ihm allein vorlag, zu den seinigen machte, erkannte er aus dieser Schilderung jene Eigenschaft, die den Werken der äginetischen Kunst schon in alter Zeit eine bestimmt ausgezeichnete, unverkennbare Physiognomie, einen Charakter ertheilte, der zugleich bei aller Veränderung immer derselbe blieb.

Und welches ist dieses Charakteristische?

Es ist nicht die Härte des Styls und die Magerkeit der Formen, nicht eine gewisse Affektirtheit, nicht die hier und da unnatürliche Bewegung, das gezierte Lächeln, der etwas schiefe Blick, der gekünstelte Faltenwurf der Gewandung, die schneckenförmig geringelten, oder wie Bindfäden über-

einandergelegten Haare. Denn alles dies, was in der That an den äginetischen Bildwerken wahrgenommen wird, findet sich ebenfalls mehr oder weniger wieder bei den älteren griechischen, bei den sogenannten hetrurischen und altattischen Skulpturwerken. Selbst gewisse anatomische Eigenschaften, die anfänglich als charakteristische Merkmale erschienen, fand Wagner sogar an viel späteren Werken, wie beim Laokoon, wieder. Auch der Widerspruch zwischen Styl und Ausführung, der bei den äginetischen Bildwerken hervortritt, jener Widerspruch, daß der Styl noch das Gepräge einer unvollkommenen Zeit trägt, während die Ausführung schon einen ziemlich hohen Grad von Meisterschaft verräth, kann nicht für das Charakteristische jener Kunstart gelten; denn er findet sich naturgemäß in den Werken jeder fortschreitenden Schule.

Das Eigenthümliche und Charakteristische, welches an diesen Werken hervortritt, und welches daher mit Recht als das unterscheidende Merkmal der äginetischen Kunst von Anfang an gelten darf, ist vielmehr jene treue und vollkommene Nachahmung der Natur, die in den erhaltenen Werken dieser Kunst bis zur Täuschung, ja bis zu einer Natürlichkeit gesteigert erscheint, welche dieselbe Scheu der Berührung wie Lebendiges erregt. Der Beweis, daß jenes Charakteristische der äginetischen Kunst von Anfang an eben in dieser treuen und genauen Naturnachahmung bestanden habe, ist von Schelling schlagend geführt worden. Diese treue und genaue Nachahmung der Natur sehen wir in den hier erhaltenen Werken bereits zur höchsten Meisterschaft gebracht, und eben darin liegt zugleich ein neuer Beweis, daß diese Richtung auf die Naturwahrheit die ursprüngliche sein mußte, um zu solchen Resultaten führen zu können. Diese der Natur nacheifernde und zuletzt gleichsam selbst Natur gewordene Kunst der Aegineten war es, welche der altattischen, als sie mit ihr in Berührung trat, den Weg zur Vollendung zeigte. Die altattische Kunst hatte von jeher mehr einem abstrakt geistigen, idealen Typus nachgestrebt oder, wie Winckelmann es ausdrückte, ihre Werke nach einem gewissen Systeme von Regeln verfertigt. Sie war darin der ägyptischen Kunstweise ähnlich, und daher

konnte ein späterer Kunstkenner wie Pausanias wohl die altattischen, aber nie die äginetischen Werke, mit den ägyptischen vergleichen, die sich von aller Kenntniß der Natur am weitesten entfernten. Die äginetische Kunst, mit Gewerb und Handwerk eng verbunden, auf die treue Nachahmung der Natur gerichtet und diesen charakteristischen Typus selbst in Behandlung der Thiergestalt bewahrend, verhielt sich zu der attischen etwa wie die niederländische Malerei mit ihrem treuen Fleiße und ihrer Lust und Gabe, Naturgegenstände bis zur Täuschung nachzuahmen, sich zu der Kunst der Italiener verhielt, deren mehr abstrakt ideale Weise sich mit der altattischen Plastik vergleichen läßt. Gerade darum aber erscheint die äginetische Kunst als das Mittelglied zwischen dem älteren und dem späteren, durch Phidias entschiedenen Styl der attischen Kunst. Sie war es, die der letzteren den Weg zeigte, um vom Abstrakten zum Lebendigen, vom Systematischen zur Natur zu gelangen. Das mag nicht lange vor Phidias geschehen sein. Dieser Genius aber war es, der das Princip der äginetischen Kunst, die treue strenge Nachahmung der Natur zur völligen Gleichgewichtigkeit erhob mit dem höheren oder idealen. Er war es, der die Natur selbst bewältigte, indem er tiefer, als es die Aegineten gethan, in ihre innersten Gesetze eindrang, und die starre Naturtreue zu freudiger Lebendigkeit und Freiheit verklärte. »Dieser Gang der Dinge ist ganz dem gewöhnlichen Verfahren der Natur gemäß, die, wenn sie das Vollkommene hervorzubringen beabsichtigt, die entgegengesetzten Eigenschaften, aus deren Zusammenfluß es entsteht, erst jede für sich ausbildet, bis sie sich gegenseitig als zusammengehörend erkennen und eine die andere in sich aufnimmt.«

So ward die äginetische Kunst durch ihr ausgebildetes Princip, der Naturtreue, die Grundlage der Größe für die attische Kunst, und sie verschwindet als selbständige Kunstweise auch historisch, nachdem sie diese Aufgabe erfüllt hatte. Noch um die Zeit der Perserkriege stand sie auf dem Gipfel ihrer Blüthe. Einem äginetischen Künstler, dem Anaxagoras, gaben die verbündeten Völker Griechenlands den Auftrag, zum Andenken ihres bei Platää erfochtenen Sieges über die Perser eine Bildsäule des

Jupiter zu arbeiten, welche zu Olympia aufgestellt wurde, wo sie Pausanias noch sah. Der letzte große Künstler äginetischer Schule aber war Onatas, der Zeit- und Kunstgenosse des Atheners Phidias; und über diesen äginetischen Künstler urtheilte Pausanias, der in solchen allgemeinen Urtheilen offenbar die Ansichten früherer Kunsthistoriker ausspricht: »Onatas, obschon der äginetischen Schule angehörend, sei keinem Meister der attischen Schule nachzusetzen« (Paus. V, 25). Er wetteiferte mit seinem großen Zeitgenossen Phidias auch in der Gattung, in welcher dieser die höchste Meisterschaft bewährte, in der Bildung kolossaler Göttergestalten. Und er unterlag nicht in diesem Wettkampfe. Sein kolossaler Apollo zu Pergamus, in Erz gearbeitet, schien dem Pausanias »ein Wunder, selbst unter den bewunderungswürdigsten Werken dieser Art, sowohl in Ansehung der Größe, als der Kunst«; und der kolossale Herkules desselben Künstlers zu Olympia ließ den genannten Reisenden jenes Wort aussprechen, daß der äginetische Meister keinem attischen nachstehe.

Wir sehen also, daß zur Zeit des Phidias und kurz vor der politischen Katastrophe, welche Aegina vernichtete, der Kunst dieses Volkes, noch ehe sie sich in die allgemeine griechische Kunst verlor, die Belohnung zu Theil wurde, die ein so treues und ernstes Streben verdiente: der Ruhm, aus sich selbst einen Künstler erzeugt zu haben, dessen Werke sich neben das Höchste der Kunst stellen durften. Onatas, der letzte große Aeginet, war dieser Künstler. Bildhauer und Maler zugleich, ein Phidias in seiner Art und Kunst, war er der Gipfelpunkt der Vollendung für die Kunstschule seines Stammes und Volks, gefeiert noch in später Zeit, wie in seiner eigenen, deren Bewunderung von ihm erzählte: er habe eins seiner Werke, die berühmte Ceres in Phigalia, zum Theil durch göttliche Eingebung, nach einem Traumgesichte, vollendet. Onatas steht auf der Scheidelinie der alten und neuen Kunst. Er wußte von dieser die Naturgemäßheit und Schönheit seinen Werken zu verleihen, ohne die Eigenthümlichkeit der alten Form ganz aufzuheben. Seinen Apoll aus Erz feierte ein griechischer Dichter mit den Versen:

»Phoebus, ein reifender Knabe, im ehernen Werk des Onatas,
Zeuget der Leto und Zeus göttliche Schöne im Bild,
Zeugt, daß mit Recht Zeus jene geliebt, und daß, wie der Spruch sagt,
Herrlich an Haupt und an Blick sei der Kronide zu schau'n!«

Die erhaltenen äginetischen Werke sind also nicht als Maßstab anzusehen für die Höhe der Vollendung, welche die Kunst von Aegina in der Zeit vom persischen bis zum peloponnesischen Kriege erreichte. Sie sind nur die nächste Vorstufe zu diesem Gipfel. Wir kennen die Meister nicht, welche diese Werke geschaffen, und auch von den zahlreichen anderen äginetischen Künstlern, die ihnen voraufgingen, sind die Namen, bis auf den mythischen Smilis, den Begründer der Schule, in Vergessenheit begraben. Man erkannte wohl ihre Werke an dem bestimmten Gepräge, das sie trugen, aber ihre Namen gingen verloren, und nur aus der Zeit, wo die Einwirkung der äginetischen auf die attische Kunst begann, finden wir auch die Namen berühmter äginetischer Künstler, wie Kallon und Glaucias, Simon, Anaxagoras und Onatas, aufbewahrt.

Zum Schluß noch einige Aeußerlichkeiten über die uns erhaltenen Werke äginetischer Kunst.

Sie sind aus parischem Marmor feineren Korns, den die heutigen römischen Bildhauer grecchetto nennen. Alle Figuren sind auf allen Seiten mit gleicher Kunst und gleichem Fleiße gearbeitet. Selbst die Theile, welche der Aufstellung nach nicht gesehen werden konnten, und solche, denen mit den Werkzeugen beizukommen fast unmöglich scheint, sind mit der größten Liebe und Sorgfalt in einer Weise vollendet, wie man sie an den besten neueren Werken vergeblich suchen würde. Sie theilen diese Eigenschaft, welche überhaupt für die ältere Kunst charakteristisch ist, mit den Werken des Phidias aus den Giebeln des Parthenons. Die Figuren sind mit den kaum einen Zoll dicken Schilden meist aus einem Stück Marmor gearbeitet und standen ohne die üblichen Stützen oder Eisenbänder ganz frei auf sich selbst, mit ihren nur zwei Finger dicken Plinten eingefugt in der Oberfläche des Frontgesimses. Die Werkzeuge, deren sich die Künstler, welche sie gearbeitet, be=

dienten, waren nach den vorhandenen Spuren ganz dieselben, die auch heute noch von unseren Bildhauern gebraucht werden, nämlich Bohrer und Spitzeisen, Zahneisen, Feile und Flacheisen. Der Bimsstein gab die letzte glättende Vollendung.

Von den Waffen sind die Helme sämmtlich griechischer Form, aber alle verschieden. Die Schilde dagegen von gleicher zirkelrunder Gestalt. Die Pfeilköcher theils griechisch, theils asiatisch gebildet. Schwerter, Bogen und andere Waffen, welche wahrscheinlich von Metall waren, sind eben deshalb wie verschiedene Zierrathen von gleichem Stoffe, nicht mehr erhalten. Diese Dinge verfielen bei allen alten Kunstwerken zuerst der Habsucht räuberischer Hände späterer Zeit. Spuren der Bemalung zeigen sich fast an allen Figuren, besonders an den Rüstungen und Gewändern. Die Hauptfarben waren roth und himmelblau, und in denselben Farben prangte auch der Tempel, den jene Bildwerke zierten. Doch dieser Gegenstand, die Sitte der Alten, ihre Skulptur- und Architekturwerke auch mit Farben zu schmücken, verdient ein besonderes Kapitel.

Die Herrlichkeit Aegina's ist verschwunden, seine Tempel sind zerfallen, und die spärlichen Reste seiner Kunst, aus ihrem Grabe von Schutt und Trümmern mühsam und zerstückelt hervorgesucht, stehen jetzt einsam da in der Hauptstadt eines Landes, von dessen Dasein das Volk keine Ahnung hatte, dessen Künstler jene Werke erschufen. Aber noch lebt in den heutigen Bewohnern eine Erinnerung an die alte Herrlichkeit ihrer Insel, und mit thränenden Augen rief, wie der englische Reisende Dodwell erzählt, sein äginetischer Gastfreund, im Gedenken an Aegina's einstige Größe aus: *Που ειναι Εγενα τωρα*! »wo ist Aegina nun!«

---

Die äginetische Kunstschule ist recht eigentlich als die Vorläuferin des Phidias und seiner Schule zu betrachten. Selbst der olympische Jupiter, Phidias berühmtestes Werk, hatte seine Vorgänger an zwei Jupiterstatuen, welche zwei äginetische Künstler für das Nationalheiligthum

von Olympia geschaffen hatten. Der einen haben wir bereits gedacht. Es war das eherne Kolossalbild des Zeus, von der Hand des großen Meisters Anaxagoras verfertigt im gemeinsamen Auftrage aller griechischen Staaten, welche in der letzten großen Perserschlacht bei Platää gesiegt hatten, und deren Namen man auf dem Piedestal der Bildsäule las. Der Gott stand gegen Morgen gewendet, gleichsam drohenden Blicks die Gegend bewachend, von woher die Schwärme des Perserheers gekommen waren. Von anderer Bedeutung war der Zeus des äginetischen Meisters Aristonous. Zwar trug er auch den Blitz in der Hand. Aber das Haupt schmückte ein reicher Blumenkranz, das Symbol gesegneten Feldbaues. — Aber unter allen Schulen der plastischen Kunst, welche gleichzeitig mit der äginetischen in Griechenland und namentlich in den Städten des Peloponnes blüheten, war keine so wichtig für den Fortschritt der griechischen Plastik, als die Kunstschule von Argos, deren ältester Künstlername Epeios in die Zeiten des trojanischen Krieges hinaufreicht. Denn aus dieser argivischen Schule ging der große Meister Ageladas hervor, der in der Kunstgeschichte dasteht als der Lehrer des strahlenden Dreigestirns griechischer Plastik: des Phidias, Myron und Polyklet. Und wenn uns in den Giebelstatuen von Aegina redende Zeugnisse erhalten sind von der Kunst jener alten äginetischen Meister, so kann der Apollon Citharödus in der Münchner Glyptothek vielleicht als Beispiel derjenigen Stufe der Vollendung gelten, zu welcher die argivische Kunst in der Zeit angelangt war, da Phidias in der Werkstatt des Meisters Ageladas zu Argos die Weihe der Kunst empfing.

---

# VIII.

## Phidias und seine Werke.

---

„Lächelnd steigt der holde Frühling nieder,
Doch er findet seine Brüder nie
In Ilissos' heilgem Thale wieder, —
Ewig deckt die bange Wüste sie!“

Hölderlin.

## Phidias und seine Werke.

Kaum eines Schattens Traum ist übrig geblieben von den Werken des größten Künstlers, den die Welt gesehen. Noch weniger wissen wir von seinem Leben. Verstümmelte Bruchstücke dort, abgerissene Notizen hier, das ist Alles, was wir von dem Genius übrig haben und wissen, von dem das Alterthum selbst einstimmig sagte: »mit ihm wetteifere Niemand!«

Nicht einmal ein Bildniß ist von ihm erhalten, und wir sehnen uns vergeblich, die Züge des Angesichts zu kennen, aus dessen Haupt der olympische Jupiter entsprang und die unsterbliche Gestalt der Pallas Athene auf der heiligen Stammburg der ihr geweihten Stadt. Und doch gäben wir gern den Inhalt manches modernen Museums hin für ein antikes Portrait des Phidias und Praxiteles, des Zeuxis oder Apelles. Ist es ein wunderliches Spiel des Schicksals, welches der unsterbliche Meister hierin theilt mit allen seinen großen Kunstgenossen, von denen ebensowenig ein Einziger im Bildnisse auf uns gekommen ist? Oder waren alle diese zahlreichen Meister, durch deren Meißel und Pinsel fast lle großen Männer, alle bedeutenden Denker und Dichter, Feldherren

und Könige, Redner und Staatsmänner erhalten worden sind, waren sie der eigenen Unsterblichkeit so sicher durch die Werke ihrer Kunst, daß sie jener Hülfe des Bildnisses entbehren zu können meinten? Die Alten gaben doch sonst soviel auf die Erhaltung der leiblichen Gestalt und der Züge des Angesichts durch die Hand des Künstlers. Sie waren so besorgt, ihre bedeutenden oder geliebten Menschen durch Portraitbilder zu verewigen. Wir lesen von Dichtern, Rednern und Schriftstellern, die sich selber bei Lebzeiten in Erz und Marmor aufstellen ließen; — warum ist von all den großen Künstlern nicht nur kein eignes Abbild erhalten, sondern nicht einmal das Dasein eines solchen von irgend einem alten Schriftsteller erwähnt? Das ist auch eine der zahlreichen Fragen, auf welche unser Wissen von den Alten die Antwort schuldig bleiben muß.

Auch über sein Leben wissen wir wenig. Nicht einmal Geburts- und Todesjahr lassen sich mit Sicherheit bestimmen. Sein Vater Charmides wird nicht als Lehrer des Sohnes genannt. Er war also kein Künstler von Fach, obwohl einer Familie angehörig, welche durch Kunstgeschick und Sinn für Kunst den alten athenischen Dädaliden verwandt war. Phidias Genie entwickelte sich frühzeitig; fast noch ein Knabe, verließ er die Werkstatt seines ersten Meisters Hegias von Athen, um sie mit der des berühmtesten Künstlers jener Zeit, des Bildhauers Ageladas in Argos, zu vertauschen. Zur Zeit des Heldenkampfes von Marathon war er, wie es scheint, ein Jüngling in der Mitte der zwanziger Jahre, und schon damals muß sein Genie unter den gleichzeitigen Künstlern hervorgeleuchtet haben. Denn als die frommen Sieger von Marathon, zum Dank für das glücklich vor der Perserknechtschaft errettete Vaterland, den Zehnten der Siegesbeute zu einem Weihgeschenke für die Göttin der Stadt bestimmten, da wählten die Athener ihren jungen Landsmann Phidias, Charmides' Sohn, unter den zahlreichen Künstlern Griechenlands als denjenigen aus, der ihnen das kolossale Erzbild der Pallas Athene schaffen sollte, dessen Lanze und Helmbusch von der Höhe der Akropolis herab noch Jahrhunderte später meilenweit den Schiffern entgegenwinkte.

Phidias Leben umfaßt den Zeitraum zwischen dem Ausbruch der

Perserkämpfe und zwischen dem Beginne des großen hellenischen Bruderkrieges, der in der Geschichte unter dem Namen des peloponnesischen Krieges bekannt ist. Nicht viel mehr als ein halbes Jahrhundert liegt zwischen beiden (490—431). Aber diese funfzig bis sechzig Jahre bilden eine Periode höchster Blüthe menschlicher Kultur, wie sie die Weltgeschichte weder vorher, noch nachher jemals zum zweiten Male gesehen hat. Die glücklich durchgefochtenen Perserkriege hatten Griechenland frei und reich gemacht. Die mit Recht von allen Dichtern, Rednern und Schriftstellern der griechischen Welt gefeierten Siege von Marathon, Salamis und Platää drückten das dreifache Siegel auf den nationalen und politischen Freibrief von ganz Hellas, und retteten für alle Zeiten die Kultur des hellenischen Abendlandes vor dem Eindringen des orientalischen Despotenthums. Durch diese Siege war nach Plutarch's schönem Ausdrucke die Freiheit Griechenlands gleichsam auf demantenem Grunde befestigt, und weiter auch unter den anderen Völkern verbreitet worden. Drei Männer, Themistokles, Aristides und Cimon, erhoben Athen in weniger als funfzig Jahren zum mächtigsten Staate von Griechenland. Durch Perikles ward es zur »Hellas in Hellas«; der Name Grieche ging auf in den des Atheners. Das kleine Land, das in seinem steinigen Gebiete, kaum gleich dem Umfange des kleinsten deutschen Königreichs, nur einige zwanzigtausend freie Vollbürger zählte, erstreckte dennoch seine Macht über ein Küstengebiet von mehr als zweihundert Meilen, von Euböa bis zum thrazischen Bosporus. Vierzig Inseln gehorchten seinen Geboten und zweimal beugte sich vor ihm das mächtige Samos, die gefährlichste Rivalin der athenischen Seeherrschaft, welche Cimon's Politik gegründet. Dies Volk der Attiker, empfänglich, lebendig, neuerungssüchtig wie ihre Stammgenossen, die Jonier Kleinasiens, und doch zugleich ausdauernd und voll unverwüstlicher Energie des Willens und der Thatkraft, verstand es, alle ihm vom Zufall und den Ereignissen gebotenen Mittel mit bewundernswürdigem Geschick zur Gewinnung einer Machthöhe zu benutzen, wie sie nie eine einzelne Stadt in Hellas besessen. Größer und herrlicher erstand Athen nach der Zerstörung durch die Perser

aus seiner Asche. Der Bau der langen dreifachen Mauer, welche den Piräeushafen mit der Stadt verband, die verstärkte Befestigung der Stadtburg, die stete Vermehrung der Flotte gaben Sicherheit vor äußeren Feinden. Die reiche Beute der Perserkriege, die nach Athen verlegte, von Athen allein verwaltete Bundeskasse, die ergiebigen Bergwerke des Landes und der schwunghaft betriebene Handel schafften die Mittel, nach der Befriedigung des nothwendigen Bedürfnisses auch dem Sinne für die Schönheit zu genügen. Der republikanische Zug des Lebens endlich, den Gemeingeist weckend und das nationale Selbstgefühl steigernd, ließ umgekehrt wie bei den Modernen, alle jene Mittel allgemeinen Zwecken zuwenden. Nicht Paläste der Großen und Reichen, nicht Villen und andere Privatprachtbauten, sondern Tempel, Theater und Odeen, Basiliken und Säulenhallen entstanden durch die Kunst jener Zeit. Architekten, Bildhauer, Maler arbeiteten und schufen ihre Werke für den gleichen und gemeinsamen Genuß aller Bürger, Keinem gehörend und doch Aller Eigenthum. Die Rivalität großer und reicher Parteihäupter trug mit dazu bei, den Flor der bildenden Künste zu befördern. Denn es war ein edler Ehrgeiz, seinen Reichthum zu verwenden auf Werke, die allen Bürgern zu Genuß und Freude die Vaterstadt und den Namen des Urhebers zugleich verherrlichten. Es ist eine niedrige Ansicht und eine gemeine Gesinnung, wenn neuere Schriftsteller, wie Böttiger, hier von einer »Gewinnung des Pöbels und seiner Gunst« zu reden wagen. Diese Cimon und Perikles waren ebensowenig gemeine Demagogen oder römische Tyrannen, als das Volk von Athen, dessen Führer sie waren auf dem Markt und in den Schlachten, den Schimpf jener Benennung verdient. Es waren Männer, die groß genug dachten, um auch das edle Motiv in sich walten zu lassen, ihr Athen, dessen erste Bürger sie selber waren, dauernd herrlich hinzustellen durch Werke höchster Kunst. Und es war ein verzeihlicher Stolz, wenn Perikles das Kuppeldach seines Odeums, das erste Vorbild aller bedeckten modernen Theater, aus den Masten und Trümmern der besiegten und vernichteten Perserflotte erbaute, und wenn er die Gestalt dieses Prachtbaues als die

Nachahmung des vielbesungenen goldenen Prunkgezelts hinstellte, in welchem Xerxes auf einem sidonischen Schiffe einst seine unüberwindliche Flotte gemustert.

In der That, es war eine wunderbare Zeit, diese Zeit der höchsten Blüthe Griechenlands, an deren Knospe ein halbes Jahrtausend gebildet hatte! Voran der frische Siegesjubel und die stolze Freudigkeit, mit der alle Geister hinblickten auf die glorreich gewonnene nationale Freiheit. Ueberall, in Athen zumal, neben der nationalen das reiche Maß bürgerlicher Freiheit, die dem Vollbürger das stolze fürstengleiche Bewußtsein seines Werthes und seiner Würde verlieh. Mit beiden Hand in Hand die Freiheit der Kunst von den Jahrhunderte lang getragenen Fesseln der religiösen Tradition im fröhlichsten Aufblühen begriffen, und die Freiheit des Denkens durch den ersten Philosophen, der nach dem Urtheile des großen Aristoteles »wie ein Nüchterner unter Trunkenen« erschien, durch Anaxagoras auf den höchsten Gipfel gebracht, und der vernünftige Gedanke als Ordner der Welt hingestellt. In der Dichtkunst Homer zum vollen Eigenthum des griechischen Geistes, zur Grundlage aller Bildung geworden, und die Kunst des Bildhauers wie des Malers beschäftigt, seine Gebilde in sichtbares Dasein zu rufen. Die Lyrik durch Pindar vollendet, das Drama durch Aeschylus und Sophokles auf seinen Gipfel geführt, und von der Bühne herab der bildenden Kunst ideale Gestalten zeigend, und wiederum von ihr die Anregung zu solchen in Wechselwirkung empfangend. In der bildenden Kunst durch eine lange Reihe von Künstlern und Kunstschulen, die wackeren Aegineten voran, alle Vorbedingungen treuesten Fleißes und gründlichsten Studiums erfüllt, um dem freigewordenen Genius den weitesten Spielraum zu bereiten für die Entfaltung seiner schöpferischen Kraft und Herrlichkeit. Und zu dem allen ein Staatsleben, getragen in dem kleinen Athen allein von Männern, wie Miltiades, Aristides, Themistokles und Cimon, deren Namen durch alle Zeiten strahlen, und deren Ruhm dennoch aufgegangen ist in dem Einen, dessen Name zum Gattungsnamen geworden ist für alle Staatskunst, in dem Genie des Griechenthums, in dem politischen

Phidias, als dessen Schöpfung die Herrlichkeit seines Vaterlandes galt, und der unter seinem Volke war, was Zeus unter den Göttern, in Perikles, den seine Zeit selbst den »Olympier« benannte. Auf dieses Mannes Bild müssen wir die Seele richten, wenn wir Phidias und die Blüthe der hellenischen Kunst verstehen wollen.

Er war der Sprößling altadligen Geschlechts, »ein Guter von Guten« stammend, wie die Hellenen sich ausdrückten, bei denen Abkunft von edlen thatenreichen Ahnen für ein Glück galt. Sein Vater hatte die Perserflotte bei Mykale geschlagen, sein Großahn Klisthenes die Tyrannei der Pisistratiden gestürzt. Seiner Mutter träumte, sie trage einen Löwen in ihrem Schooße, wenige Tage zuvor, ehe sie den Sohn gebar. Hochbejahrte Greise fanden in den Zügen des Jünglings, wie in der Geläufigkeit und Anmuth seiner Rede die größte Aehnlichkeit mit dem großen Pisistratus, der einst Athen beherrschte. Seine Jugend verfloß im Kriegsdienste, wo er Tapferkeit und Unerschrockenheit bewährte. Als jedoch Aristides todt, Themistokles landflüchtig, Cimon im Felde meist außerhalb Griechenland war, da trat Perikles, wie Plutarch sagt, rasch hervor, und widmete sich dem Volke, die Partei der armen Bürger ergreifend gegen die reichen und mächtigen Oligarchen. Vierzig Jahre lang stand er an der Spitze der Republik; zwanzig Jahre lang seit Cimon's Tode im Vollbesitze aller Macht, und inmitten der vollendetsten Demokratie dennoch »der erste Leiter des öffentlichen Raths«, durch keine andere Gewalt, als durch die Größe seines Geistes und die Erhabenheit seiner Gesinnung, das Ideal eines Oberhauptes in einem freien Staate. Aber er war auch ein Mann darnach, der weiseste Staatsmann und zugleich der trefflichste Feldherr der neun Tropäen gewonnener See- und Landschlachten errichten durfte zu seiner und seines Volkes Ehre; unvergleichlicher Redner, ohne jemals eine seiner Reden niederzuschreiben, ein Redner, dem, nach des zeitgenössischen Dichters Ausdruck, Blitz und Donner auf der Zunge saß, und der mit seinem Worte ganz Hellas erschütterte. Alles Größte und Edelste hellenischer Geistesnatur, Bildung und Anlage schien sich in ihm wie in einem Brennpunkte vereinigt zu haben.

Die tiefsinnigsten Meister der musischen Kunst, ein Pythokleides und Damon, hatten seine Jugend gebildet, und Anaxagoras und Zeno, die größten Denker und Dialektiker seiner Zeit, blieben ihm Freunde und Berather während seines ganzen Lebens. Und eben derselbe Mann hatte den feinsten Sinn für die Kunst und Schönheit; in Phidias, dem größten Künstler, und in Aspasia, der größten Frau des Hellenenthums, besaß er die treuesten Freunde und die hingebendsten Theilnehmer und Förderer seiner großen Plane. So an Weite des Gesichtskreises, wie an Höhe der Bildung Alle überragend, durch den Umgang mit den Besten seiner Zeit an Geist und Herz gekräftigt, frei von aller Tradition religiösen Aberglaubens, ausdauernd, unerschütterlich im Wollen und Handeln, streng und mäßig, ernst und hart und doch liebevoll und geduldig und für die edelsten Genüsse empfänglich, als Mensch, Bürger und Patriot von makelloser Tugend und Redlichkeit, und bei vollendeter Kunst würdigster Erscheinung aller Schaustellung fremd und feind, — so steht er vor uns da in dem einstimmigen Zeugnisse des Alterthums, oft selbst seinen Feinden und Neidern ein Gegenstand staunender Ehrfurcht.

Und wie er Athen erhoben hatte auf den Gipfel politischer Macht unter allen Hellenen, so sollte nun auch dies Athen die herrlichste und kunstgeschmückteste werden unter den Städten von Hellas. Und sie ward es. Sie die jüngste unter den zahlreichen Kunsthauptstädten des griechischen Volks ward die Krone aller durch das einmüthige Zusammenwirken des größten Staatsmannes und des größten Kunstgenius der alten Welt. Noch als Privatmann hatte er das Odeum für die musikalischen Wettstreite der Citharöden und Rhapsoden erbaut. Jetzt stieg eine Reihe von Werken empor, die, wie der Parthenon, der Tempel der ewigen Jungfrau Pallas Athene, und die Propyläen, die herrlichste Freitreppe und Vorhalle zu dem tempelgeschmückten Edelstein, Akropolis genannt, noch ein halbes Jahrtausend später dem Griechen Plutarch das Geständniß abnöthigten: »daß alles Herrliche zusammen, was Rom vor den Kaisern aufzuweisen hatte, sich nicht von fern vergleichen lasse mit dem hohen Geschmack und der großartigen Arbeit der Tempel und Pracht-

gebäude, mit denen dieser einzige Mann seine Vaterstadt geschmückt.« Plutarch's Begeisterung kann uns einen Maßstab geben für die Herrlichkeit dieser Werke. Er, der keineswegs zu den Enthusiasten für die Kunst gehört, wird dennoch fast zum Dichter, wenn er von diesen Werken spricht, die er noch in unentweihter Schönheit sah. »Diese Pracht und Hoheit der geweihten Bilder und Tempel, sagt er, die für Athen der höchste Reiz und Schmuck war, und das größte Staunen aller Welt, sei es auch, was einzig Griechenland bezeuge, seine vielgerühmte Macht und die alte Herrlichkeit sei keine Erdichtung.« Mit Begeisterung vertheidigt er den Perikles gegen die Anschuldigungen seiner Neider und Feinde, die ihm schon bei Lebzeiten vorwarfen, daß er die Staatsgelder zu solchen Kunstzwecken verschwende. Er zeigt, wie der große Staatsmann bei diesen seinen künstlerischen Unternehmungen, neben den Motiven der Schönheit und Kunstliebe und der sittlichen Erhebung seines Volkes auch durch weise Rücksichten staatsökonomischer Art geleitet wurde. Nahe an funfzig Millionen unseres Geldwerths verwandte Perikles auf den Kunstschmuck Athens, zu dem die Brüche des pentelischen Gebirges das Hauptmaterial, jenen heimischen Marmor, lieferten, der bis nach Persien hin von den Künstlern gesucht ward. Als aber einst im Volke auf Anstiften von Perikles politischen Gegnern sich Murren erhob über den großen Aufwand für die neuen Bauten und Kunstwerke, da rief er von der Rednerbühne herab ihm zu: »Nun wohlan denn! so übernehme ich den Aufwand, und auf die Weihgeschenke werde ich meinen Namen setzen.« »Da schrieen sie, sagt Plutarch, ob solchem Hochsinn staunend oder auch wetteifernd mit ihm um den Ruhm solcher Werke: Er möge nur nehmen aus dem Staatsschatze und aufwenden ohne Schonung und Sparniß!« Das athenische Volk zeigte sich würdig seines großen Führers.

Nicht minder bewundernswürdig war die durch solche Geldopfer erreichte schnelle Vollendung der perikleischen Kunstschöpfungen. So wurde der Parthenon in zehn, die Propyläen in fünf Jahren vollendet. »Und als sich die Werke nun erhoben, weithin leuchtend und glänzend in ihrer Größe, und in den reizenden Umrissen unnachahmlich schön, da

war, fährt Plutarch fort, bei dem Wettstreite der Meister, ihr Gewerk durch schöne Kunstarbeit zu übertreffen, die Schnelligkeit der Vollendung das größte Wunder. Denn wo man von dem einzelnen Werke gedacht, es werde in vielen Geschlechtsfolgen und Menschenaltern kaum zu Stande kommen, da gewann Alles in der Blüthezeit einer einzigen Staatsverwaltung die Vollendung.« Und die Bewunderung des griechischen Biographen steigert sich durch die Betrachtung, daß diese Schnelligkeit bei keinem Werke der Dauerhaftigkeit irgend welchen Eintrag gethan. »An Schönheit, sagt er, war Alles schon von Anbeginn alterthümlich; durch blühenden Reiz aber ist es bis auf diese Stunde frisch und neu. So webt in diesen Werken ein frisches Leben, ihr Ansehen ewig unberührt erhaltend von der Zeit, als wären die Werke durchdrungen von einem Hauche ewigen Frühlings und nie alternder Seele.«

Nur ein Genie erkennt das Genie. So Perikles den Phidias. Darum stellte er ihn, so große Baumeister und Künstler auch damals lebten, als Leiter und Beaufsichtiger an die Spitze aller seiner Kunstunternehmungen. Denn Phidias war Baumeister und Bildhauer, Erzgießer, Ciseleur, Goldarbeiter und Maler zugleich, aller bildenden Kunst Geschicklichkeit gleichsam in sich vereinend, wie die meisten großen Künstler jener Zeit. Sein Lehrmeister war Ageladas gewesen, jener hochberühmte Bildhauer von Argos, aus dessen Schule auch Polyklet und Myron, Phidias' große Rivalen, hervorgegangen sind. Wir wissen wenig von den Werken dieses alten Meisters. Aber er kann sich genügen lassen an dem Ruhme, daß in seiner Werkstatt die drei größten Künstler Griechenlands gebildet worden sind, die in den verschiedensten Richtungen der Kunst das Größte geschaffen haben, was die Welt gesehen.

Phidias war der Freund und Vertraute des Perikles, und seine Stellung kann man sich nicht bedeutend und großartig genug denken. Rafael's Verhältniß zu dem kunstliebenden Papste Leo X. vermag allein davon eine Andeutung zu geben. Heutzutage würde man ihn als Vorstand eines Ministeriums für öffentliche Arbeiten und bildende Kunst zu betrachten haben, wenn unsere Bildung sich zu einer solchen Anschauung

der Kunst als allgemeiner und Staatssache erhoben hätte, und wenn es bei uns wie bei den Alten Sitte wäre, diejenigen mit solcher Dinge Leitung zu betrauen, welche Kunstgenie und Einsicht dazu befähigen. Unter seiner Oberleitung standen nicht nur alle die zahlreichen bildenden Künstler, die nach seinen Ideen zumeist ein Menschenalter lang beschäftigt wurden, sondern auch alle mit der bildenden Kunst irgendwie verbundenen Gewerke bis auf die Buntweber und Sticker herab, deren kunstreiche Teppiche und Vorhänge Tempel und Heiligthümer schmückten. Dahin gehörten die Zimmerleute, Maurer und Architekten, die Steinarbeiter und Erzgießer, die Färber, Gold- und Elfenbeinarbeiter, wie sie Plutarch im Leben des Perikles aufzählt, alle nach Gilden zünftig geordnet, und ein wimmelndes Leben betriebsamster Thätigkeit verbreitend; alle nicht bloß für den Nutzen und Bedarf des Privatlebens, sondern auch für den Schmuck und die Verschönerung des öffentlichen, Allen gemeinsamen Daseins reichlich beschäftigt. Auch die großen Meister der Architektur jener Zeit ordneten sich willig unter das Genie des ersten Künstlers von Hellas. Perikles' Haus aber war der Sammelplatz der großen Künstler und Meister Athens. Hier wurden die Pläne und Entwürfe berathen und besprochen zu den großen Bauten und Kunstwerken, ehe sie von dem Lenker des Staats dem Volke vorgelegt wurden. Hier wo die tiefsinnigen Forscher und Philosophen Demokritos und Anaxagoras aus- und eingingen, und die Resultate ihrer Forschungen über Verhältnisse der Bauglieder und über perspektivische Anlage und Ausführung der Scene des Theaters mittheilten, wo philosophischer Untersuchungsgeist dem bauenden und bildenden Künstler mit neuen Entdeckungen zu Hülfe kam, und wo im Gespräch der Edelsten und Gebildetsten, die von ihr zu lernen nicht für Schande hielten, Aspasia in allem Glanze der Anmuth, Bildung und Schönheit den Vorsitz führte, — hier war es, wo die Baumeister Iktinos und Kallikrates ihre Risse zum Parthenon, ein Mnesikles seinen Entwurf zu den Propyläen vorlegten, und Phidias die Zeichnungen zu dem Bilderschmuck dieser Werke und zu seinen Athene- und Zeusbildern der Prüfung und dem Urtheil des Perikles unterwarf. Und wiederum sehen wir

diesen theilnehmend, berathend und anregend in der Werkstatt seines Freundes erscheinen, wo die Blüthe der Schönheit edler Frauen und Jungfrauen eine Ehre darin fand, dem größten Künstler der Hellenen als Modell zu dienen für seine Schöpfungen, mit denen er den Ruhm und die Herrlichkeit der gottgeliebten Vaterstadt in ewiger Bilderschrift verkündete. Nur ein solches Zusammenwirken alles Höchsten und Besten, was die Zeit besaß, ein Zusammenwirken, von dem wir uns jetzt kaum eine schwache Vorstellung zu machen vermögend sind, kann die nie erreichte Vollendung der Kunstwerke dieser Zeit erklären. Aber noch etwas Anderes kam dazu. Diese Kunstwerke hatten ein — Publikum.

## Das Publikum der griechischen Kunst.

Wenn, um ein verrufenes Wort unserer Tage zu brauchen, jemals Kommunismus existirt hat, so war es der Kommunismus des Genusses und Besitzes der Kunstschöpfungen in der blühenden Zeit der hellenischen Freistaaten. Mochte immerhin in dem Perikleischen Athen der Besitz von Geld und Gut nicht minder ungleich vertheilt sein, wie bei uns — obschon die Hellenen zu keiner Zeit ein Proletariat gekannt haben —, der Besitz alles dessen, was das Leben durch die Kunst verschönt und lebenswerth macht, war bei ihnen vollkommen gleich vertheilt, und nie wieder hat es eine Zeit und ein Volk gegeben, wo der Grundsatz republikanischer Gleichheit und Gleichberechtigung aller Genossen des Staatslebens auch in dieser Beziehung so vollkommen eine Wahrheit gewesen wäre. Die ganze Kunst war allgemeine Sache, Sache aller derer, die Glieder waren der großen freien »Gemeinschaft«, wie griechische Philosophen den Staat nennen. Oeffentlich waren die Genüsse, welche Musik und Poesie gewähren, wie die religiös-politischen Feste, zu deren Verherrlichung sie dienten. Oeffentlich das Theater, in welchem auch der ärmste Bürger die dramatischen Meisterwerke der Dichter seines Volkes, ausgestattet mit aller scenischen Pracht und allen Reizen der Schwesterkünste, an seinem Auge vorübergehen sah. Denn Drama und Theater waren

staatlich-religiöse Institutionen, und der reiche Bürger hatte die Ehrenpflicht, dafür zu sorgen, daß der ärmere ohne Geldaufwand Theil an denselben nehmen konnte. Während die Reichen das Geld zur Aufführung und Ausstattung der Dichtungen hergaben, zahlte der Staat für die ärmeren Bürger seit Perikles sogar das geringe Eintrittsgeld von zwei Obolen (etwa 2½ Silbergroschen). Und eben derselbe arme Bürger des athenischen Freistaats, der sein Brod mit eigner Arbeit verdiente, er nahm nicht nur seinen gleichen Theil wie der reichste an den Leistungen des Dichters und Musikers, des Rhapsoden und Schauspielers. Auch die ganze Welt der bildenden Kunst war seinem Genusse erschlossen, während in die kunstgeschmückten Schlösser und Villen unserer Großen und Reichen selten oder nie das Auge des Armen auf flüchtige Momente dringt. Und während selbst unsere Museen und Kunstsammlungen gerade an den Sonn- und Festtagen, den einzigen, wo der Arbeiter auf kurze Stunden aufathmen darf von seiner Fröhnerarbeit, geschlossen bleiben, sah sich der Genosse dieses antiken hellenischen Staatslebens, von dessen Schönheitssonne sogar noch in das römische Dasein ein verschönernder Strahl hinüberdrang, überall auf Tritt und Schritt, am Werkeltage wie an den Tagen seiner Feste, umgeben von den Werken der bildenden Kunst. Die Meisterwerke eines Phidias und seiner zahlreichen berühmten Kunstgenossen erfüllten nicht die Prachtpaläste und Landhäuser der Reichen, sondern Marktplätze und Tempel, Haine und öffentliche Gänge, und die Kunst der großen Maler hatte kein höheres Ziel, als mit ihren Gebilden die Werke öffentlicher Baukunst, die bedeckten Hallen der Stoen und die Wände der Tempel zu schmücken. Der geringste athenische Bürger kannte und bewunderte diese Kunstwerke, er kannte ihre Meister und unterschied ihre verschiedenen Weisen und Vorzüge. Er wußte durch tägliche Anschauung nicht bloß Altes von Neuem, nicht bloß den Styl äginetischer Kunst von der Erhabenheit des Phidias zu scheiden. Er empfand die Großheit wie die Grazie, den erhabenen Schwung wie die zierliche Wohlgestalt, die Naturtreue wie die Idealität in den Schöpfungen der verschiedensten Meister, und durfte sich ein Urtheil gestatten über Werke, an

denen bei uns selbst sogenannte Gebildete blöden Auges vorübergehen. Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß alle Kunstgelehrten der heutigen Welt glücklich sein würden, wenn sie nur einen einzigen atheniſchen Handwerker aus der Zeit des Sokrates oder Demosthenes über die Künstler und Kunstwerke seines Volkes und seiner Stadt ausfragen könnten, und mancher Vorsteher eines berühmten europäischen Antikenmuseums würde in Verlegenheit gerathen, wenn er an der Seite eines solchen seine Sammlungen durchwandern und erklären müßte.

Die Kunst ist nichts ohne Publikum. Jener antike Kommunismus des Kunstbesitzes und Genusses schuf ein Publikum, an welchem und durch welches sich die Leistungen der Künstler in einer Weise steigerten, von der wir in unseren Verhältnissen kaum mehr eine Ahnung haben. Für die Leistungen der Musik und der redenden Künste, für Epos und Lyrik, für Tragödie und Komödie, ist dies eine oft hervorgehobene Thatsache. Kein Publikum der Welt hat jemals wieder mit solcher Neigung und zugleich mit solcher Einsicht und Gründlichkeit seine Dichter beurtheilt und bewundert, angeregt und erhoben als das Publikum von Athen. Es war nicht buchgelehrt, nicht künstlich abgeschliffen, aber es war erzogen von Jugend auf in dem Hören und Schauen des Vortrefflichsten und Schönsten; und aus dieser Gewöhnung des Hörens und Schauens, aus dieser einzigen wahren Schule lebendiger Theilnahme und Erkenntniß entwickelte sich in ihm der geniale Schwung und die Sicherheit des Urtheils, durch welche dies Volk zum Richteramte befähigt wurde über seine Redner, Dichter und Künstler, bildete sich in ihm zugleich die Ehrfurcht vor dem Werke des Meisters, den es in seiner Werkstatt besuchen, dessen Mühe und Schweiß, dessen unnachlässiges Streben es anerkennen und bewundern durfte. Die größten Künstler Griechenlands, welche über die ganze civilisirte Welt zerstreut lebten, stellten oft, besonders die Maler, ihre berühmtesten Werke öffentlich in den griechischen Städten aus. Und auch hier war Zutritt und Schauen einem Jeden gestattet; denn beides war frei und unentgeltlich, und die öffentliche Meinung strafte den einzigen Künstler, den berühmten Maler Zeuxis, der

für die Ausstellung seines Gemäldes der schönen Helena Geld zu fordern sich erlaubte, durch allgemeine Mißbilligung solchen unerhörten Beginnens. Wie in Athen, so war es verhältnißmäßig in allen griechischen Freistaaten; und selbst als in Rom die griechische Kunst eine zweite Heimath gefunden hatte, war alles Beste, was sie hervorbrachte, dem Volke zugänglich und öffentlicher Gemeinbesitz Aller, welche nur Lust hatten, die Augen aufzuthun. Und die Folgen blieben auch nicht aus. Das römische Volk der Kaiserzeiten empfand die Schönheit griechischer Kunstwerke, und selbst ein Tiberius durfte es nicht wagen, ein bei dem Volke bekanntes und beliebtes Kunstwerk der Oeffentlichkeit zu entziehen und zu seinem Privateigenthum zu machen.

Eine ähnliche Oeffentlichkeit und allgemeine Zugänglichkeit der Kunst finden wir auch zur Zeit der Kunstblüthe des Mittelalters. Kirchen und Kapellen, die stets und Allen geöffneten, Stadt- und Rathhäuser Hallen der Kaufleute und Gewerke waren es, welche die alten großen Meister mit ihren Gemälden schmückten, und für öffentliche Plätze, Gärten und Hallen, für Brunnen und Denkmäler arbeiteten zumeist Bildhauer und Erzgießer jener Zeit. Aber niemals wieder ist die Theilnahme Aller am Schönen der Kunst und ihrer Werke zu einer solchen Höhe gelangt, wie sie dieselbe, zu den Zeiten des Perikles und Phidias und ihrer Nachfolger, in der hellenischen Welt erreicht hatte. Unsere Zeiten aber, die sich rühmen, auf den Schultern jener Alten zu stehen und eine Bildung zu besitzen, die am Marke der Alten großgenährt sei — sie sind, was das Verhältniß des Volkes zur Kunst verlangt, der vollkommene Gegensatz aller jener Zustände und Bedingungen, an welche in der alten Welt die Blüthe der Kunst und Schönheitsbildung geknüpft war.

Jenes Verhältniß des Publikums zur Kunst mußte natürlich auch zurückwirken auf die Stellung und Bedeutung des Künstlerstandes im griechischen Leben. Wir werden beide in einem besonderen Abschnitte behandeln. Hier nur vorläufig die Bemerkung, daß die Bedeutung des Künstlerstandes zur Zeit des Phidias und durch ihn den Freund und Lebensgenossen eines Perikles, den in ganz Hellas hoch gefeierten Mei-

ster, eine wesentliche Veränderung erlitt. An die Stelle der handwerksmäßigen Uebung und Fertigkeit trat jetzt das Genie und die Wissenschaft. Kunstschulen, von großen Meistern geleitet, versammeln die Begabten zu einer Kunstjüngerschaft, welche zu ihrem Meister in demselben Verhältnisse stand, wie die Schüler der Philosophen, Redekünstler und Sophisten zu ihren berühmten Lehrern. Die Künstler wurden eine geistige Macht, die in religiösen und ästhetischen Dingen den Staatsmännern, Dichtern und Philosophen ebenbürtig an die Seite trat. Ein Kunstwerk, wie der Zeus des Phidias, der, nach dem Ausdrucke eines Alten, »selbst die Verehrung des Gottes noch an religiöser Erhabenheit steigerte,« ward ein Ereigniß auch für die Religionsgeschichte der Griechen. Und dies Verhältniß erneuerte sich bei der Juno des Polyklet, wie bei jedem durch die Kunst neugeschaffenen und zur Vollendung geführten Ideal einer Gottheit, so lange die Kunst ihre Begeisterung zog aus dem Volksglauben und seiner Idealität.

## Die Ideale des Phidias.

Zeus ist Vater und Oberhaupt der Götter; Minerva, die seinem Haupte entsprungene Pallas Athene, die Göttin der Weisheit und männlichen Einsicht, seine Lieblingstochter. Zeus und Athene, die geistigen Schöpfungen Homer's, die höchsten und größten Persönlichkeiten des griechischen Olympus, sind es, deren Idealgestalten Phidias für alle Zeiten vollendet hinstellte, — die Ilias und Odyssee der Plastik.

Dreimal versuchte er sich in der Idealschöpfung der Schutzgöttin Athens, und alle drei Bilder sah noch Pausanis auf der Burg der allgepriesenen Minervenstadt. Zuerst bildete er aus Erz die kolossale Bildsäule der Athene Promachos, der schirmenden Vorstreiterin, ohne die Basis gegen sechzig Fuß hoch. Sie stand auf der Akropolis zwischen den Propyläen und dem Parthenon, beide überragend, den erhobenen Schild in der linken, mit der rechten den Speer haltend, in ehrfurchtgebietender, heilige Scheu erregender Majestät. So erschien sie noch über

achthundert Jahre später dem Gothenkönige Alarich, als er auf seinem Siegeszuge durch Hellas gegen Athen heranzog. Der große Maler Parrhasios hatte die Zeichnungen entworfen zu dem Centaurenkampfe, mit dessen Darstellung ein Schüler des Phidias, der Bildhauer Mys, den Schild der Göttin schmückte. Zu ihren Füßen stand die Nachteule, die uralte heilige Bewohnerin der Burg.

Eine zweite Bronzestatue derselben Göttin hieß die Lemnische, weil die Bewohner dieser Insel sie beim Phidias bestellt und dann der Akropolis zu Athen geschenkt. Kleiner als die erste übertraf sie dieselbe an Schönheit, weshalb sie auch schlechtweg die »Schöngestaltete« hieß. Phidias selber erklärte sie für sein Meisterwerk in dieser Auffassung, und noch Lucian bewunderte an ihr die herrlichen Umrisse des Angesichts, die Zartheit der Wangen und das schöne Ebenmaß der Nase. Die berühmteste von allen Minervenstatuen des Phidias — denn aus seiner großen Werkstatt gingen deren noch mehrere hervor für andere griechische Städte und Tempel — war aber das vorzugsweise Athene Parthenos (die Jungfrau) genannte Bildniß der Göttin, aus Gold und Elfenbein, sechsundzwanzig griechische Ellen (39 Pariser Fuß) hoch. Es war ein Tempelbild für den, Parthenon genannten, Tempel der Göttin auf der atheniſchen Stadtburg. Vor Phidias' Zeit waren dergleichen Bilder in der Art zusammengesetzt, daß nur Kopf, Hände und Füße von weißem Marmor gearbeitet waren, während der Rumpf aus vergoldetem Holze oder Bronze bestand und mit wirklichen kostbar gestickten Kleidern aus der Tempelgarderobe — ganz wie die heilige Jungfrau der Katholiken — bekleidet war. Phidias setzte an die Stelle des Marmors für jene Theile das glänzendere und zartere Elfenbein, und schuf statt des wirklichen Gewandes ein aus Gold getriebenes von so kunstreicher Arbeit, daß es gleichfalls an- und ausgezogen und dem jedesmaligen Tempelschatzmeister zugewogen werden konnte. Die Augen waren von Marmor eingesetzt und bemalt. Die Göttin trug auf dem Haupte den Helm mit einer Sphinx auf dem Kamme und mit Greifen zu beiden Seiten geschmückt. Auf der Brust den Panzer, die Aegis. Einige Schlangen,

die als Troddeln herabhingen, bildeten den Gurt. In des Panzers Mitte saß das dräuende Medusenhaupt; den Speer hielt die Göttin aufrecht, den Schild niederwärts. Alle Bildwerke, mit denen die einzelnen Theile Schild, Sohle und Basis geziert waren, enthielten Gegenstände aus der vaterländischen Sage. Eine ganze Welt kunstreicher Gebilde war es, welche dazu diente, die grandiose Einfachheit des kolossalen Götterbildes durch reichen Schmuck des Einzelnen zu heben. Denn Phidias ging bei allen seinen kolossalen Schöpfungen von dem Gedanken aus *), daß was aus gehöriger Ferne gesehen durch gewaltige Masse und erhabene Umrisse imponire, auch bei der sorgfältigeren Beschauung in fortschreitender Annäherung durch das kunstreichste Detail immer aufs Neue Interesse und Bewunderung erregen müsse. War er doch, der Meister des Kolossalen, wie die Alten rühmen, »gleich herrlich auch im Kleinen.« Aus einer Sphinx hervor ging die Spitze des riesigen Speers, und der zur Linken anlehnende Schild war im Inneren mit Darstellungen des Gigantenkampfes, auf der Außenseite mit Scenen aus der Amazonenschlacht en relief geschmückt. Selbst die vier Finger hohen Sohlen an den Schuhen der Göttin boten dem ganz nahe tretenden Beschauer eine Darstellung jenes Kampfes der Centauren und Lapithen, der als Symbol des Sieges hellenischer, von der Gottheit geliebter und geschirmter Heroenkraft über die wüsten barbarischen Urelemente des Landes und seiner Bewohner so oft auf geheiligten Kunstdenkmälern der Hellenen wiederkehrt. Was auf den Metopen außen am Parthenon in erhabener Pracht von dem Meißel des Künstlers im glänzenden Marmor ausgeführt prangte, das fand sich im Inneren gleichsam in Miniatur wiederholt. Selbst die Basis, an der Phidias allein mehrere Monate arbeitete, schmückte ein wundervolles Relief, die Geburt und Ausstattung der Pandora durch die Götter des Olymps. Eine Siegesgöttin, Nike, vier Ellen hoch, gleichfalls von Elfenbein mit goldenem Gewande stand, der Göttin zugekehrt und ihr die Siegerbinde bietend, auf der rechten Hand

*) S. Böttiger, Andeutungen zu Vorträgen über Archäologie. S. 88.

derselben: eine Statue auf der Statue, durch ihre verhältnißmäßige stattliche Größe die Kolossalität des Hauptbildes ins volle Licht setzend. Noch Jahrhunderte später bewunderte man die Festigkeit solcher Stellung eines überlebensgroßen Götterbildes, das, auf der Hand der großen Göttin stehend, gleichsam in freier Luft zu schweben schien.

Phidias ist der Schöpfer des Minervenideals. In der Werkstatt seines Geistes mußte die Göttin, nach Anselm Feuerbach's schönem Worte, gleichsam zum zweiten Male geboren werden, um als leibhafte Athene Parthenos vor den Augen der staunenden Hellenenwelt zu erstehen. Der gottbegabte Künstler war es, der die im Homerischen Gesange zerstreuten einzelnen Züge der Göttin, die hier die Reihen der Kämpfer durchbricht, dort kunstreiche Gewebe schürzt, oder durch weisen Rath das Schicksal eines Lieblings wendet, zu einem sichtbaren göttlichen Individuum erschuf. Zugleich aber war diese seine Schöpfung eine Verherrlichung der Stadt Athen selbst, ein von der Kunst verkörpertes Preisgedicht ihrer Heldengröße und Sieghaftigkeit, ihrer Weisheit und Humanität, von des königlichen Heros Theseus Zeiten an bis auf die letzten kaum vergangenen glorreichen Tage von Marathon und Salamis. Durch Phidias ward Pallas Athene die Gottheit der ächt menschlichen Civilisation und zugleich die Vorkämpferin für dieses höchste Gut der Menschheit.

Ruhige Hoheit, Klarheit und Tiefe des Geistes, verbunden mit züchtig strenger Jungfräulichkeit und Erhabenheit über jede Schwäche, bilden die Grundzüge des Pallasideals, das Phidias für alle Zeiten vollendete. Auch uns ist noch ein herrlicher Abglanz desselben erhalten in mehreren der Statuen, welche von dieser Göttin in größerer Anzahl als von einer anderen auf uns gekommen sind. Alle bieten dieselben Hauptzüge, und wo hier und da die herbe Strenge des Ausdrucks sich zu mildern scheint, ist es immer die Göttin, nie das Weib, dem der freundlichere Zug angehört. Dem strengjungfräulichen Charakter entspricht noch die Körpergestalt. Die Hüften sind schmal, fast männlich, die Brust mäßig und von der furchtbaren Aegis schützend umkleidet. Charakteristisch ist besonders die Bildung des Auges: mäßig gewölbt und

weniger geöffnet, etwas gesenkt in stiller Betrachtung. Dadurch besonders unterscheidet sich Pallas von der sonst leicht zu verwechselnden späteren Göttin Roma, welche die römischen Künstler im Uebrigen der Athene gleich, sitzend mit frei unter dem Helm hervorschauenden Augen bildeten, während aus der vorschreitenden, geradeaus blickenden Athene Promachos die römische Bellona hervorging.

Von all' der oben beschriebenen Herrlichkeit des Phidiassischen Originalkunstwerks der Athene Parthenos selbst, auf das der Künstler nahezu eine Million unseres Geldes verwenden durfte, ist nichts übrig geblieben, als — ein Stück Elfenbein, das man vor achtzehn Jahren unter dem Trümmerschutte des Parthenon hervorzog, und die noch jetzt bemerkbare Stelle in der Mitte der Tempelhalle, wo das Kunstwerk stand. —

## Erhaltene Athenebilder.

### 1. Die Pallas von Velletri im Louvre,

so genannt von dem Fundorte, der römischen Stadt Velletri, wo man sie 1797 ausgrub. Keine unter allen erhaltenen Statuen ist so geeignet, uns den Totaleindruck der Parthenos des Phidias zu vergegenwärtigen, als dieses herrliche zehntehalb Fuß hohe Bild der Göttin aus dem edelsten parischen Marmor, von einem trefflichen Künstler gemeißelt. Der Helm ist nicht geschmückt und hat die zurückgelehnte länglich ovale Form des altgriechischen Visirhelms. Der Wurf des reichen Gewandes, die Größe der Formen, die kolossale Mächtigkeit der ganzen Gestalt, die strengen und doch friedlichen Züge des Angesichts sind von höchster Wirkung. Der Kopf war aufgesetzt; er ist vollständig erhalten, nur die Nasenspitze, die Hände und einige Fußzehen sind modern. Leider sind die Hände falsch restaurirt, sie hielt ursprünglich in der einen die Lanze, in der anderen eine Victoria, die beide, weil sie von Erz waren, früh durch Räuberei zu Grunde gingen. In den Haaren und einigen anderen Theilen bemerkte man früher Spuren von farbiger Bemalung. Wun=

dervoll ist besonders der Faltenwurf, in welchem das Gewand über den Gürtel fällt. Unter den neun Minervenstatuen des Louvre zieht sie vor allen den Blick des Besuchers so mächtig auf sich, daß darneben in der Erinnerung gewöhnlich die übrigen völlig verschwinden. In ihr sehen wir die Athene vor uns, die durch Phidias und seine Nachfolger der Ausdruck geworden war jener ernsten Ruhe, jener selbstbewußten Kraft des Geistes, jener Humanität endlich, die ohne Mannheit der Griechen sich nicht denken konnte. Die reine Stirn, die lange und feingebildete Nase, der etwas strenge Zug des Mundes und der Wangen, das kräftige Kinn, das Alles stimmt wunderbar überein mit dem Charakter jener idealen Schöpfung. Eine kolossale Büste der Pallas in der Glyptothek zu München gleicht auffallend dem Kopfe der Velletrinerin. Der Helm ist unverziert, eine Schlange dient statt des Busches. Das gescheitelte Haar fällt über den Nacken, von einem Bande zusammengehalten. Die Behandluug des Haars verräth noch Spuren des älteren Styls. Nicht in dichten Lagen, sondern drahtartig zieht es sich nebeneinander hin, ohne mehr Sorgfalt erkennen zu lassen, als sich mit dem Charakter einer Göttin verträgt, deren einziger Toilettenschmuck der männliche Helm und der jungfräuliche Anstand ist. Die Züge des Angesichts sind von idealer Schönheit. Mund und Wange streng und ernst, unbeschreiblich die stille in sich gekehrte tiefsinnige Ruhe des gesenkten Blicks und der edelgeformten Stirn. Dies Bild ist, wie der begeisterte Feuerbach, dem wir die Beschreibung desselben entnehmen, ausruft, »der reine Gedanke in Marmor verkörpert.«

### 2. Minerva Chigi in Dresden.

Minder kolossal als die Velletrinische, doch acht Fuß hoch, sind ihre Verhältnisse durchaus für einen hohen Standpunkt berechnet. Wie die Parthenos des Phidias, trägt sie das weite, bis auf die Füße niedergehende Untergewand (Chiton), darüber einen kurzen Doppelüberwurf (Diploidion), der, aus zwei Stücken bestehend, Brust und Rücken bedeckt. Die zierlichen Wellenlinien, in welchen sich die Enden dieses Gewandtheils brechen,

kontrastiren schön mit den einfachen, mehr geradlinigen, schwer niedersinkenden Falten des Untergewandes. Die schuppenbedeckte Aegis, auf der rechten Schulter befestigt, zieht sich von da quer über die Brust unter den linken Arm hin. Majestätische Ruhe herrscht über der ganzen Gestalt, und das vielleicht ein wenig zu jugendliche Haupt ist in sanfter Neigung dem Beschauer zugekehrt. Helm und Arme sind neu, alles Andere trefflich erhalten, nur das Gesicht scheint durch Ueberarbeitung gelitten zu haben. Ihr am nächsten steht

3. Die Minerva von Kassel,

die von vielen Kunstkennern zu den Werken ersten Ranges gezählt wird. Die treffliche Anordnung des Gewandes, die Abwechselung breiter und schmaler Massen und die leichten Bewegungen des Stoffes, welche durch das Aufstoßen des Gewandes auf den Boden entstanden sind, zeigen von großer technischer Meisterschaft des Künstlers; besonders aber die Aegide, bei welcher es dem Bildhauer gelungen ist, dem Marmor völlig den Schein jenes zähen und doch nachgebenden Lederstoffes zu verleihen, aus welchem die Aegide der Athene zu denken ist *).

4. Die Minerva Giustiniani in Rom,

jetzt im Bracchio nuova des Vatikan, war zu Winckelmann's Zeit fast das berühmteste Bild der Pallas, und galt noch lange nach ihm als ein ächtes Werk des »hohen Styls« der griechischen Kunst, während Winckelmann den »alten strengen Styl« an den breiten Flächen und den scharfen Ecken der Nase zu erkennen glaubte. Es ist dieselbe Minervenstatue, von welcher Goethe den Freunden schrieb: er fühle sich nicht würdig genug, über sie etwas zu sagen. Er nannte ihren Styl einen Uebergang aus dem strengen und hohen in den schönen Styl, »die Knospe, indem sie sich öffnet.« Obschon kaum merklich das natürliche Maß überschreitend, trifft sie das Gemüth um so sicherer, mit dem Ausdruck einer reinen geistigen Größe. Feuerbach fühlte sich bei ihrem An-

*) Feuerbach, Plastik I, S. 22. 23.

blicke durch die eines Tempelbildes würdige Ruhe, wie durch die Sphinx auf dem Wirbel des Helms, an Phidias' Minervengestalten erinnert, zunächst an die Lemnische Minerva, deren Schilderung bei Lucian dem Haupte dieser Statue fast buchstäblich entspreche. »Denn gerade die schöne Bildung der Nase, die Lieblichkeit der Wangen, überhaupt die holde Jungfräulichkeit, in welcher von der gewaltigen Tochter des Zeus nur die göttliche Hoheit und Strenge des Gedankens geblieben sind, zeichnen diese Statue aus vor allen übrigen Bildern derselben Göttin.« Mit Recht bewunderte er die Behandlung des Marmors, in welcher »Fleisch und Geist Eins geworden sind.« Und wer die Statue aufmerksam betrachtet, wird ihm beistimmen, wenn er hinzusetzt, daß der leichte Schatten, welcher vom Helmschilde mit eigenthümlichem Reize auf die Stirn fällt, verbunden mit der Stille der ganzen Gestalt, und der mäßig graziösen Haltung der linken Hand. dieser Minerva einen unsagbaren Ausdruck träumerischer Versenktheit in sich selbst verleihe. In seiner vollen Schönheit genießt man das herrliche Werk, wenn man von der Statue soweit nach rechts vortritt, bis der Kopf etwa in drei Viertel Face gebracht ist, wie denn überhaupt die Antiken meist von der Rechten gesehen werden müssen, da die Stützen der Statuen immer zur Linken stehen (Feuerbach, Nachlaß IV, S. 34). Hier verschwinden die störenden Stützen, hier hebt sich die linke Schulter, während die rechte zurückweicht, und die prächtige Gewandung der linken Seite entwickelt hier die ganze Fülle ihrer Mannigfaltigkeit. Hier erscheint auch das Angesicht in seiner reinsten Schönheit, und der schmale und hohe Helm, welcher in der vollen Vorderansicht auf dem quellenden Haupthaare fast unangenehm in die Höhe starrt, schließt sich, von diesem Standpunkte gesehen, zierlich den Formen des Hauptes an.

Zu den Füßen der Göttin ist eine sehr sorgfältig gebildete Schlange. Fast die ganze Statue umringelnd, läßt sie in vielfachen Windungen noch die rasche Bewegung, mit welcher sie nahet, erkennen. Denn die Göttin ist, nach Feuerbach's sinniger Auffassung, gedacht »als Tempelgöttin, die soeben die gewohnte Stelle ihres irdischen Hauses wieder betreten hat.

Das treue Hausthier der geweihten Stätte ist der Göttin zugeeilt, und indem es sie gleichsam mit magisch bannendem Kreise umzieht, läßt sie sich, das Haupt zutrauensvoll emporgerichtet, ihr zur Seite nieder.«

Diejenige Minervenstatue endlich, welcher Winckelmann den Preis der Schönheit ertheilte, war die

5. Pallas in Villa Albani.

Ihre Formen sind, wie Goethe's Freund, Heinrich Meyer, bemerkt, nicht weich und zierlich, sondern göttlich rein, schön und erhaben. Die Gewandfalten Meisterstücke der Zeichnung und von der schönsten Wahl, wiewohl nicht in so breiten ungestörten Massen gehalten, daß Schatten und Licht gehörigen Effekt hervorbringen könnten. Aber die höchste Reinheit des Profils, die prächtige Wölbung des Kinns, die wunderbar ernste Lieblichkeit des halbgeöffneten Mundes, und die Vollkommenheit, in welcher die Statue erhalten ist, weisen ihr einen Rang an unter den schönsten Ueberbleibseln griechischer Plastik.

Außer diesen Pallasstatuen gehören noch zu den vorzüglichsten Darstellungen der Göttin die Minerva der Hopeschen Sammlung zu London, und ein prachtvolles Kolossalbild der Athene zu Neapel. —

## Das Jupiterideal.

Das zweite Hauptideal des Phidias war sein Olympischer Jupiter.

Das gesammte Alterthum hat sich erschöpft in dem Preise dieses unvergleichlichen Werks, das nicht mit Augen geschaut zu haben, ehe man sterbe, dem Griechen für ein Unglück galt, und von dem selbst ein Römer aussagte: »es habe die Erhabenheit des Vaters der Götter gesteigert und seiner Verehrung unter den Menschen einen Zuwachs verliehen.« Ein Schauer erfaßte den Besieger Macedoniens, den römischen Feldherrn Aemilius Paullus, als er in den Tempel zu Olympia eintretend und den Gott gleichsam in lebendiger Gegenwart erblickend ausrief: Fürwahr, dies ist der Zeus des Homer! —

Stieg, sein Bild dir zu zeigen, nicht Zeus selbst nieder zur Erde,
Nun so stiegst, ihn zu schau'n, Phidias, du zum Olymp!

Also sang ein hellenischer Dichter von dem göttlichen Künstler. Er drückte damit nur aus, was ganz Hellas empfand, und was wir nach Jahrtausenden einem schwachen Abbilde gegenüber noch heute empfinden: daß Phidias den Homerischen Vater der Götter und Menschen zur Sichtbarkeit gestaltet.

Der Staat von Elis hatte den Meister Phidias, dessen Ruhm in alle Lande gedrungen war, zu diesem Werke nach Olympia berufen, und ihm die Aufgabe gestellt, für das gemeinsame, von allen Völkern der bekannten Welt hochgeehrte Heiligthum aller Hellenen das Bildniß des Höchsten der Götter zu schaffen. Er kam begleitet von zahlreichen Schülern und Gehülfen. Unter ihnen befanden sich die tüchtigen Meister Kolotes, Alkamenes, Päonios und sein Vetter, der Maler Panänos, von denen die Ersteren den Schmuck der Giebelfelder des Tempels durch plastische Darstellungen der Lapithen- und Centaurenkämpfe, und der Sage vom Wettrennen des Oenomaos ausführten. Noch zur Zeit des Pausanias zeigte man in der Nähe des heiligen Haines das Gebäude, welches die Eleer dem Phidias als Werkstätte errichtet. Es ward später durch einen Altar allen Göttern geweiht. Hier schuf und vollendete der Künstler im Laufe mehrerer Jahre das größte Werk seiner und überhaupt aller plastischen Kunst, und zugleich das höchste, seitdem feststehend gebliebene Ideal des Beherrschers und Lenkers der Götter- und Menschenwelt. Den blitzeschleudernden Gigantenvertilger hatten schon andere Meister vor ihm gebildet. Hier aber galt es die höchste Macht und zugleich die höchste Huld und Milde in der ruhigen Majestät des Gottes zu vereinen, und vor den Augen des gesammten Hellas den Gott hinzustellen, der alle Feinde besiegt und den strafenden Blitz weggelegt hat, um den Siegern in den feierlichsten Spielen gleichsam Siegerkranz und Palme darzureichen. Wenn der Vorhang weggezogen ward, der das Götterbild dem Auge des in den Tempel Eintretenden verdeckte, so erblickte man gegenüber dem großen Eingangsthore am Ende der mittleren

Säulenreihen des Tempels auf reichgeschmücktem Throne das vierzig Fuß hohe Bildniß des Olympiers aus Gold und Elfenbein, mit nacktem Oberleibe, die Hüften abwärts umwallt von dem Mantel, dessen reiches Gefält bis an die Füße herabfloß, die auf dem Schemel des Thrones ruheten. Von Elfenbein waren die nackten Theile, die Bekleidung aus getriebenem Golde, mit Figuren und Blumen in Schmelzfarben kunstreich geschmückt. In gleichen Farben war auch der Kranz von Oelgezweigen nachgebildet, der das Haupthaar des Gottes umschloß. Ueberhaupt aber war in der Zusammensetzung des Ganzen darauf Bedacht genommen, daß die verschiedenen Stoffe sich zu einer harmonischen Gesammtwirkung der Farben vereinten. Phidias, der selbst als Maler seine Laufbahn begonnen hatte, besaß auch dafür Sinn und Auge, und wo beides nicht ausreichte, nahm er die Kunsteinsicht seines Verwandten, des Malers Panänos, zu Hülfe. Durch jene Vertheilung des Nackten und Bekleideten traten nur die edelsten, des Ideals allein empfänglichen Theile, Kopf, Brust und Oberleib, sichtbar hervor, während die niederen Theile der Menschengestalt in dem umfassenden Mantelwurfe verdeckt blieben. Wir werden hierbei an Rafael erinnert, der bei seinem Gottvater in Florenz ein Gleiches durch die Wolkenumhüllung zu erreichen wußte. Und wie in diesem höchsten Ideale des griechischen Meisters Alles ausging von dem Begriffe des Sieges und der mit dem Siege verbundenen Milde, so stand auch auf der linken, vorwärts ausgestreckten Hand des Gottes, ihm selber zugekehrt, die Siegesgöttin aus Elfenbein und Gold gebildet, die Siegerbinde emporhaltend, während seine Rechte das aus allen Metallen kunstreich zusammengesetzte vielfarbige Scepter umschloß, das Symbol seiner Allmacht, gekrönt nicht mit der dräuenden Lanzenspitze, sondern mit dem ruhenden Adler, dem Königsvogel der Alten.

Und nun das Antlitz! Wir sind glücklich genug, in dem herrlichen Jupiterhaupte von Otricoli *) im Vatican einen Abglanz dieser Phidias-

*) Es wurde in dem kleinen Landstädtchen Otricoli, einige Meilen von Rom, gefunden.

sischen Originalschöpfung zu besitzen, und können darnach die Begeisterung der Alten würdigen, welche kaum Worte für die Vereinigung von Macht, Güte und Weisheit in diesem unsterblichen Haupte zu finden vermögen. Sie sahen die Macht ausgedrückt in dem Hauptthaar und in der Erhabenheit seines Gelocks, dessen Wallen bei Homer den Olymp erschüttert. Die vom Wirbel nach allen Seiten ausgehenden und vom Kranze zusammengefaßten Haare streben über der Stirn empor, beugen sich lockig zurück, und fließen dann wieder wellenförmig abwärts, Milde und Kraft in diesem Wechselspiele der Linien vereinigend. Winckelmann's scharfes Auge hat selbst in den Söhnen und Enkeln des Göttervaters diesen Wurf der Haare wiedergefunden (K. Gesch. V, 1. §. 31). Die majestätisch gewölbte Stirn verkündete höchste Weisheit. Der Mund war der Ausdruck jener Güte und Milde, welche der Majestät alles Furchtbare benimmt und die Bewunderung an die Stelle der Ehrfurcht treten läßt.

Auch in der Ausschmückung der Nebenwerke zeigte sich des Meisters eigenthümliche Kunst, mit dem ausführlichsten Detail im Kleinsten die imposanteste Erhabenheit des Kolossalen zu vereinen und für die verschiedensten Punkte der Annäherung den Betrachter mit immer neuen Bildungen von vollendeter Schönheit zu überraschen. Zugleich gewann er durch diese Kunstfülle das Mittel, die Phantasie anzuregen, seiner Schöpfung Leben und Beseelung durch die eigene Thätigkeit des Beschauers zu verleihen. Diesem Zwecke dienstbar war auch die Bilderfülle des Throns, durch deren Gestaltengewimmel der Künstler eine sinnige Allegorie durchführte. Die Heroen und Grazien rechts und links über den Schultern des Gottes an der Lehne des Thrones umgaben im gemessenen Tanzschritt den Spender aller Segnung, während die Sphinxe und die Darstellung des Geschicks der Niobiden am Fuße des Thrones aussprachen, daß die Verhängnisse der Sterblichen gefesselt seien an den Sitz des höchsten olympischen Herrschers. Und wie in seiner Hand die Siegesgöttin schwebte, so standen tanzende Victorien an den Füßen des Throns und des Fußschemels, den über Alles siegreichen Gott bezeichnend. Die Kunst des Malers endlich bewies sich dienstbar der Plastik, indem

Panänos die Brustwehr, welche den thronenden Gott von drei Seiten umgab, mit einem bedeutungsvollen Mythencyclus ausschmückte.

Kein geringerer, als der Gott selbst, schien dem Künstler Modelldienst geleistet zu haben bei seinem Werke. Die Sage von dem Gotte, der dem Phidias im Traume erschienen, wiederholt sich auch bei anderen griechischen Künstlern; so beim Onatas, als er seine berühmte Ceres für die Stadt Phigalia schuf, und beim Parrhasios, als er seinen Herkules mahlte. Wir finden Aehnliches auch von Rafael und anderen Meistern der christlichen Kunst in der Künstlersage berichtet. Hier wie dort ist der Sinn der letzteren ein und derselbe. Es ist eben nur eine Verherrlichung der schöpferischen Kraft des bildenden Künstlers, die das Vereinzelte und Zerstreute der Züge des Gottes, wie die Dichtung sie gegeben hatte, in ein Ganzes vereinigt zusammenfaßte und sichtbar vor das Auge als ein Individuum hinstellte, in dessen eigenthümlicher Organisation alle jene von der Dichtung gegebenen Züge und Eigenschaften ihren gemeinsamen Mittelpunkt fanden. Homerische Gebilde in ihrer ganzen Herrlichkeit und Naturwahrheit vor das leibliche Auge zu stellen, wie sie dem inneren Auge des Dichters vorgeschwebt hatten, das war die erste und höchste Aufgabe der griechischen Kunst. Die berühmten Verse:

»Sprach's: und Gewährung winkte mit dunkeln Brauen Kronion,
Und die ambrosischen Locken des Herrschers, sie wallten ihm vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt; es erbebten die Höhn des Olympus!«

diese Verse, in welchen Homer den Gewährung winkenden Zeus des Olymp geschildert hat, sie waren es, welche, dem Blitze gleich, den die alte Künstlersage nach Pausanias wirklich zur Bestätigung des vollendeten Werkes niederfahren ließ, die Phantasie des Künstlers durchzuckten und in seinem Geiste die Idee des Urbildes ins Leben riefen, »auf welche hinblickend und sich in sie versenkend er«, wie Cicero es schön ausdrückt, »Kunst und Hand walten ließ.« Es ist dies ganz dieselbe Erklärung, welche Rafael von seinem Schaffen gab, wenn er sagte: daß er einer gewissen Idee nachstrebe. Die Kolossalität der Maße selbst, — denn die sitzende Statue maß vierzig Fuß, und reichte bei einer Basis von

zwölf Fuß bis nahe an das Deckgebälk des Tempels — war darauf berechnet, in der Phantasie des Beschauers die Vorstellung von dem allmächtigen Beherrscher der Götter und Menschen durch den Gedanken zu erhöhen: nur den ruhenden Gott umfassen und beschränken diese Tempelmauern; sich aufrichtend würde er sie zersprengen! — Die scheinbare Unverhältnißmäßigkeit der Größe des Bildes zu der Höhe des Tempelhauses lag in der Absicht des Künstlers. Gerade indem er den Tempel nur zum Rahmen des Götterbildes machte, gelang es ihm, jenen Charakter und Eindruck der Erhabenheit des letzteren hervorzubringen, welcher das wirkliche Maß der Statue, wie die Alten melden, weit übertraf.

Beinahe acht Jahrhunderte lang war dies Werk das Staunen und die Bewunderung der alten Welt, und die Nachkommen des Phidias genossen einer Staatsstiftung zufolge das Vorrecht, für die Reinigung und Erhaltung desselben zu sorgen. Selbst der wahnsinnige Caligula mußte auf den frevlerischen Plan verzichten, das Kunstwerk nach Rom in seinen Palast zu versetzen und seinen Kopf an die Stelle des Götterhauptes zu stellen. Vom Blitze beschädigt, durch tempelräuberische Hände einzelner Schmucktheile beraubt, war es doch noch zur Zeit Kaiser Julian des Abtrünnigen Gegenstand der Verehrung, zumal für die Künstler, welche nach Elis wallfahrteten, um es zu studiren und zu zeichnen. Erst unter Theodosius oder Justinian, welche alle in Griechenland vorhandenen Hauptkunstwerke nach Byzanz bringen ließen, soll auch der olympische Zeus des Phidias dorthin gewandert sein, wo er, einer Tradition zufolge, bei einem großen Brande nebst vielen der herrlichsten Kunstwerke, wie der knidischen Venus des Praxiteles, des Lysippischen Kairos u. a., im Jahre 476 ein Raub der Flammen wurde. Doch ist es wahrscheinlicher, daß das Werk schon früher zu Olympia selbst in den Stürmen der Völkerwanderung unterging, die zu Anfang des fünften Jahrhunderts auch den Peloponnes mit Verwüstung heimsuchten, und bei denen auch der Tempel zu Olympia zerstört ward. Ueberhaupt ist kein Werk dieser zusammensetzenden Kunst der Toreutik erhalten geblieben. Schon im Alterthum selbst war ihre Erhaltung Gegenstand

der höchsten Sorge. Es galt, sie ebensowohl gegen allzugroße Trockenheit, als gegen übermäßige Feuchtigkeit der Luft und des Bodens vor Zerstörung zu schützen. Wir kennen noch die verschiedenen Mittel, durch welche dies geschah, bald durch regelmäßige Befeuchtung mit Wasser, bald durch Besprengung mit Oel, von eigends dazu angestellten Künstlern und Tempeldienern. Statt dessen versäumten es die ersten Heidenbekehrer nicht, das allerdings sehr wüst aussehende Innere dieser Götterbilder, das mit seinem zusammengekitteten Holzkerne, seinem Riegelwerk von eisernen Stangen und Klammern oft der willkommene Zufluchtsort für Ratten und Mäuse war, aufzudecken, um die alten Heidenbilder in ihrer ganzen Nichtigkeit bloßzustellen. So erzählen Kirchenväter selbst, und so mag auch vielleicht Phidias' Meisterwerk diesem christlichen Eifer erlegen sein.

## Der Jupiter von Otricoli.

Von dem Haupte dieses olympischen Jupiter giebt wie schon gesagt die Büste des Jupiter Otricoli, von der ganzen Gestalt der sitzende Jupiter Verospi, beide zu Rom, eine Vorstellung. Die erstere aus karariſchem Marmor, das Haupt, vom Ansatz der Haarwurzeln auf der Stirn bis zur Kinnspitze 13 Zoll hoch, ist vollkommen erhalten und gehört nach Visconti zu einer Kolossalstatue, welche ein griechischer Künstler in Italien für jene sabinische Landschaft arbeitete. Herrlich und des Kunstwerks würdig ist die Beschreibung, welche Feuerbach in seinem vatikanischen Apollo von diesem kolossalen Jupiterkopfe der vatikanischen Sammlung giebt. »Unter einem löwenartigen Haupthaar, das mit dem Ausdrucke einer gewissen Wildheit an den Homerischen Wolkenversammler erinnert, erhebt sich eine Stirn, deren ruhiges Bewußtsein unerschütterlicher Macht nur dem höchsten Weltgebieter angehören kann. Weit geöffnet ist das Auge, damit der Herrscherblick den ganzen Umfang seines Reiches überschauen könne, indeß hinter der tief sich absenkenden Stirn der Geist in die Ruhe eines großen Gedankens zurücktritt. Mund und Wange zeigen nur die Freundlichkeit eines Vaters, aber auf den hochgewölbten Brauen droht noch der furchtbare Ernst des Titanenvertilgers.

Kaum braucht man den Zug väterlicher Milde mehr hervorzuheben, um einen Jupiter zu sehen, welcher sich huldvoll einer Thetis entgegenneigt; aber auch kaum jenen entscheidenden Zug um die Brauen zu verstärken, oder nur jenen der Milde zu schwächen, um einen Jupiter in ihm zu erkennen, wie er auf den phlegräischen Feldern die Titanen vernichtet. Ja man stelle ihn bloß in Gedanken mit dieser Scene in Verbindung, so wird man glauben, den entsprechenden Zug in der Büste des Gottes wirklich zu sehen.«

Schon die Alten selbst haben es ausgesprochen, daß in der Homerischen Schilderung das aufwärts sich sträubende Haupthaar und die mächtigen dunklen Brauen des Vaters der Götter für die Phantasie des bildenden Künstlers jenes ex ungue gewesen, aus welchem er den gesammten Gesichtsausdruck seines Zeusideals erschaffen. Ein Blick auf den Jupiter von Otricoli genügt, um zu empfinden, daß es gerade diese Theile sind, in denen sich die Majestät und Gewalt des Gottes vorzugsweise ausspricht. Sie waren es, die zuerst vor des Künstlers Seele standen; seine Aufgabe war es, ihnen gemäß die gesammte Majestät des Antlitzes und der Gestalt zu schaffen. Und er hat sie so vollkommen gelöst, daß wir noch heute nach Jahrtausenden, da längst der Glaube an die Götter des Olymps dahingeschwunden, das Bild eines Zeus und einer Athene nur so wie Phidias sie erschuf uns vorzustellen fähig sind. Hoch, hell und eben ist die Stirn, der Sitz des Lichts, aus dem die Göttin des erleuchtenden Gedankens entsprungen. Ueber den Augenknochen stark vorgewölbt, läßt sie durch den tieferen Schatten die Hauptstärke der Lichtmassen hervortreten. Der großgewölbte Schnitt der Augen vermehrt die Erhabenheit ihres Bogenschwunges. Das Haar, wie eine Welle hoch über der Stirn sich hebend, wallt in mächtigen Bogenschwingungen, die Ohren völlig bedeckend, zu beiden Seiten des Hauptes nieder. Der starke Bart der Oberlippe vereint sich an den Mundwinkeln in plötzlicher Wendung mit dem krausen Kinnbarte. Besonders durch die Haarbehandlung erinnert der otrikolinische Jupiter an die tragische Maske der Griechen.

Der Jupiter Verospi

ist unter den vollständigen Jupiterstatuen die bedeutendste. Ein thro=

nender Jupiter, in Haltung und Kleidung offenbar ein Abbild des olympischen, nur daß der rechte restaurirte Arm statt der Victoria jetzt den Blitz hält. Dagegen steht die Bildung des Hauptes dem otrikolinischen Jupiter weit nach an Erhabenheit. Eine Büste in der Florentiner Gallerie kommt dem letzteren am nächsten. Noch kolossaler ist ein Jupiterkopf im Garten Boboli zu Florenz, den ich jedoch nicht gesehen habe.

---

Außer den bisher genannten werden bei den Alten noch einige dreißig andere große Werke des Phidias erwähnt. Unter diesen befinden sich noch fünf bis sechs Pallasbilder, die er im Auftrage anderer Städte ausführte. Statuen der Juno und Venus, des Apollon und Hermes werden gleichfalls von ihm erwähnt. Von anderen Darstellungen ein Miltiades nebst den zehn attischen Heroen, eine Amazone, die sich auf den Speer lehnt, und die Portraitstatue seines Lieblings, des schönen Pantarkes. Doch bemerken schon die Alten, daß Phidias weniger die Darstellung von Menschen, als von Göttern zu seiner Aufgabe gemacht habe.

Im hohen Alter, von zahlreichen Schülern umgeben, geehrt durch die Freundschaft eines Perikles, ohne Nebenbuhler in seiner Kunst, deren Werke ganz Hellas anbetend bewunderte, traf ihn, wie die Sage geht, noch am Rande des Grabes, nach einem glücklichen, ganz der Schönheit und Kunst geweihten Leben, das harte Geschick, im Kerker zu sterben. Eine politische Partei, geführt von dem berüchtigten Demagogen Kleon, benutzte die Verstimmung des Volks über den Beginn des peloponnesischen Krieges zu Versuchen, die auf den Sturz des großen Staatsmannes Perikles gerichtet waren. Die nächsten Angriffe geschahen gegen dessen Freunde und Günstlinge, der erste gegen Phidias. Der greise Künstler war noch nicht lange von Olympia nach Athen zurückgekehrt, als der Sturm gegen ihn losbrach. Plutarch erzählt also: Einer der Gehülfen des Phidias, von den Neidern und Feinden desselben gewonnen, erschien auf dem Markte mit dem Oelzweig in der Hand, Schutz erbittend, daß er ungefährdet den Phidias anklagen und entlarven möge. Die Anklage ging auf Unterschlagung einer Summe Geldes bei der Ausarbeitung des

aus Elfenbein und Gold gefertigten Bildes der Pallas Athene. Allein Phidias widerlegte diese Anklage glänzend, indem er das volle Gewicht des erhaltenen Goldes darwog, welches er auf Perikles' Rath so angebracht hatte, daß es vollständig abgenommen werden konnte. Jetzt griff man zu einer anderen Anschuldigung. Der Künstler, hieß es, habe sein und des Perikles Bildniß in der Amazonenschlacht am Götterbilde angebracht, sich selbst in der Gestalt eines kahlköpfigen Alten, der mit beiden Händen einen Stein erhebt, den Perikles in der Heldengestalt eines Kämpfers, der mit einer Amazone streitet. Diese Darstellung ist noch jetzt in einem Vasengemälde erhalten, welches von Millin in dessen Werke Peintures des Vases (Galer. myth. 135. N. 498) bekannt gemacht ist. Plutarch scheint als Augenzeuge zu sprechen, wenn er von dem Original hinzusetzt: »Die Hand, welche vor Perikles' Gesicht den Speer emporhält, ist sinnreich in die Lage gebracht, als wolle sie die Aehnlichkeit verdecken. Also ward Phidias ins Gefängniß geworfen, wo er an Krankheit, Einige sagen an Gift, starb, das ihm die Feinde, um Perikles noch verdächtiger zu machen, beibrachten.«

Aber diese ganze Tradition, obschon sie zu den fables convenues der Kunstgeschichte gehört, ist höchst verdächtig. Kein einziger alter Schriftsteller, außer Plutarch, der ein halbes Jahrtausend später lebte und schrieb, erwähnt solchen Ausgang des größten aller griechischen Künstler. Plutarch selbst thut es nur gelegentlich und, wie er eigends bemerkt, nur nach solchen Quellen, deren Darstellung eine dem Perikles entschieden feindliche Tendenz hatte. Fabelhaft klingt ferner das Geschichtchen von der Abnehmbarkeit des sämmtlichen Goldes, ohne das Kunstwerk selbst irgendwie zu beschädigen. Noch fabelhafter aber das Verbrechen selbst, um dessentwillen die Athener ihren größten Künstler, den Schöpfer ihrer erhabensten Werke, einen achtzigjährigen Greis verurtheilt und in den Kerker geworfen haben sollen. War es Frevel gegen die Götter, menschliche Portraitzüge als Modell selbst für untergeordnete Kunstwerke solcher Art zu benutzen, so dürfen wir zuversichtlich behaupten, daß ihn der Schöpfer des olympischen Zeus nicht begangen haben wird.

Auch lesen wir nicht, daß die anstößigen Bildnißfiguren vernichtet worden wären, da sie ja Plutarch ein halb Jahrtausend später noch sah. Und doch würde dies sicher geschehen sein, wenn der Volksgeist darin eine Beleidigung der Religion gefunden hätte. Freilich wußte auch hier die Sage eine Ausflucht. Man erzählte sich, der Meister habe jene Bildnisse mit so künstlichem Mechanismus befestigt, daß dieselben nicht herausgenommen werden konnten, ohne das ganze Werk zu zerstören. Hier ist die Absichtlichkeit der Erfindung handgreiflich. Von der Gemeinheit und Niedrigkeit des atheniſchen Volks, welche bei dieser Erzählung vorausgesetzt wird, will ich gar nicht reden. Dies Volk, das einem Perikles bei seinen Geldausgaben für den Schmuck der Stadt so großartiges Vertrauen erwies, soll sich dazu erniedrigt haben, von einem Phidias sich lothweise das Gold eines seiner heiligen Meisterwerke vorwiegen zu lassen! Die ganze Tradition, die in ihrer Lügenhaftigkeit auch noch dadurch charakterisirt wird, daß Phidias nach einem anderen Bericht auch in Elis des Unterschleifs angeklagt und sogar hingerichtet worden sein soll(!), stammt wie unzählige derselben Art aus der Zeit der gesunkenen Charaktergröße Griechenlands, aus jenen Zeiten, wo es den entarteten Hellenen ein Genuß war, sich von ihren anekdotenkrämernden Literaten erzählen zu lassen, daß ihre großen Vorfahren ihnen so gar unähnlich nicht gewesen. Das Wahre an der Sache wird etwa gewesen sein, daß Phidias, wie alle großen Männer, Neider und Feinde hatte, und daß ihm die Anschuldigungen derselben die letzten Jahre seines Lebens verbittert haben mögen. Die Bildnißsage aber findet ihre Entsprechung in ähnlichen modernen Künstlersagen, von denen nicht selten selbst in den heiligsten Gemälden christlicher Maler ihre und ihrer Freunde oder Freundinnen Bildnisse namhaft gemacht werden. Es gehört die ganze, leider auch in unserem Volke nicht seltene Feindseligkeit gegen das Genie und die beschränkte Trennung des sittlichen Adels von der höchsten Kunstbegabung dazu, um, wie Schlözer in seiner Weltgeschichte, mit brutalem Triumphe auszurufen: »Phidias, der göttliche Künstler, beging zweimal großen Unterschleif und ward als Dieb gehängt!« Einem

edleren Gemüthe ist es Bedürfniß, das große Bild des attischen Volkes zu Perikles' Zeit von einem Makel zu reinigen, mit dem Unverstand und Leichtsinn späterer Zeiten und Schriftsteller dasselbe befleckt haben.

Von gleicher Albernheit ist eine andere Sage entstellt. Phidias war ein Künstler und liebte die Schönheit. Seine letzte Liebe war ein schöner eleischer Jüngling, Pantarkes, der zur Zeit als Phidias an dem großen Bilde des Jupiter arbeitete, zu Olympia als einer der Sieger gekrönt ward. Darum verlieh der Meister, wie die Sage ging, einem Jünglinge am Throne des Zeus, der sich die Siegerbinde um das Haupt schlingt, die Züge seines Lieblings. Die christlichen Kirchenväter, stets bestrebt, den großen Heiden möglichst viel Böses nachzusagen, machten daraus die Fabel: Phidias sei in seinem Liebeswahnsinn so weit gegangen, daß er den Namen seines Lieblings auf einen Finger des olympischen Zeus, oder wie Andere sagen, der Pallas Athene, eingegraben habe. Noch in Böttiger hat diese Albernheit einen Gläubigen gefunden, bis Thiersch sie in ihrer wahren Gestalt aufzeigte. Die Liebe aber des achtzigjährigen Greises zu dem schönen Jünglinge hat nichts an sich Unwahrscheinliches. Wir finden Aehnliches bei dem Dichter Anakreon und bei Pindar, der noch im höchsten Alter ein begeistertes Preisgedicht auf seinen Liebling, den schönen Theoxenos, dichtete, in dessen Armen die Sage den Greis sanft entschlummern ließ. Für ein gesundes und kraftvoll schönes Alter sorgte bei den Hellenen die Gymnastik, welche Leib und Geist der Alten bis in die spätesten Jahre frisch erhielt. Und gleich wie Aeschylus und Sophokles, Pindar und Platon im höchsten Alter am Ziele ihres ruhmgekrönten Lebens ihre reifsten und vollendetsten Meisterwerke schufen, wie Michel Angelo als Greis das kühnste und reichste seiner Werke, das jüngste Gericht in der Sixtina zu Rom begann, — also gönnte auch dem Phidias ein gnädiges Geschick die Dauer seiner leiblichen und geistigen Kraft bis an das Ende seiner Laufbahn; und das letzte seiner Werke, das er als Greis von achtzig Jahren vollendet sah, war — der Jupiter von Olympia.

---

# IX.

# Die Parthenonskulpturen.

---

„Nimmer wird Eos Reicheres schauen,
Und nicht Göttlicheres.“

# Die Bildwerke des Parthenon.

Das Einzige, was uns übrig geblieben ist von der eignen Kunstthätigkeit des Phidias selbst und seiner Schüler, sind die Fragmente der Skulpturen des Tempels der Athene Parthenos auf der Akropolis, der heiligen Stadtburg zu Athen.

Der größte Theil dieser kostbarsten aller antiken Kunstreste befindet sich jetzt in der Sammlung des britischen Museums zu London. Einiges Wenige ist in Athen zurückgeblieben, bei Weitem das Meiste aber ist durch Barbarei und Unglücksfälle aller Art spurlos vernichtet, und auch das Erhaltene fast durchaus verstümmelt und beschädigt. Aber auch in ihrer trümmerhaften Gestalt, losgerissen von dem großen Kunstganzen des herrlichsten Bauwerks, das die Architektur aller Zeiten geschaffen, beraubt der leuchtenden Farbenzier, wie des strahlenden Lichts der südlichen Sonne, in dem traurigen Chaos moderner Kunstmagazine aller Vortheile einer Aufstellung entbehrend, für welche der Meister sie berechnet und geschaffen — auch so noch erfüllen diese geheiligten Reste der Schöpfungen des Phidias das Herz mit staunender Ehrfurcht, und die größten Meister

unserer Zeiten, ein Canova und Thorwaldsen, beugten sich in Demuth vor dem Genius des unsterblichen Atheners, diese Reste selbst anerkennend als das Höchste der bildenden Kunst aller Völker und Zeiten.

Wer den innigen Zusammenhang verstehen will, der die Kunst der Hellenen mit allen Seiten und Richtungen ihres Daseins verband und die Werke derselben mit Staat und Staatsleben, mit Vergangenheit und Gegenwart der Volksgeschichte, wie mit Religion und Sitte zu einem harmonischen Ganzen vereinte, der muß vor allen Dingen diese Bildwerke studiren und sich das große nationale Gesammtkunstwerk vergegenwärtigen, zu dessen Schmuck sie einst der Genius des Phidias erschuf. Dieses große nationale Gesammtkunstwerk des Perikleischen Athens war die Akropolis, die uralte, heilige, sagenumleuchtete Burg der Hauptstadt von Hellas.

Akropolis heißt Hochstadt. Inmitten der attischen Hochebene, deren Halbkreis durch die Bergzüge des Hymettus, Pentelikon, Parnes und Aegaleos gebildet wird, erhebt sich schroff und steil aus der Ebene aufsteigend in einer Höhe von nahezu vierhundert Fuß der Felsenhügel, welcher in vorhistorischer Zeit die Stadt Athen trug. Dieser Felsenhügel war die Akropolis. Von drei Seiten, nach Norden Osten und Süden zu, verliehen die steil abfallenden Felsenwände natürlichen Schutz. Nur auf der Westseite senkte sich der Fels allmälig mit einer breiten Erdlage in das Thal, aus welchem darum auch nur von dieser einzigen Seite ein Aufgang zur Burg führte. Aus der befestigten Hochstadt wurde später, als die Stadt selbst am Fuße des Felsens auf dessen nördlicher Seite sich ausbreitete, die Citadelle, die Burg, welche die Heiligthümer der Stadt, die vornehmsten Tempel der Götter, und den Staatsschatz schirmend umschloß. Diesen Charakter der befestigten Burg bewahrte die Akropolis auch noch in jenen glänzenden Zeiten der höchsten Macht Athens, als Perikles und Phidias sie mit den Meisterwerken der Architektur und Plastik schmückten. Noch heutigen Tages ist ein freier Anblick der Propyläen und des Parthenon nur von außerhalb der Stadt, von der piräischen Straße her und von den Hügeln, welche sie umgeben, möglich; und so sah auch der Bewohner des alten Athens von seiner

Akropolis nichts als die Festungswerke auf die Stadt niederragen. Die alten Tempel und Heiligthümer, welche die Akropolis bedeckten, gingen in Flammen auf, als die Perserschaaren Hellas überschwemmten. Aber sie stiegen unendlich herrlicher empor aus der Asche, nachdem in den glorreichen Siegen von Salamis und Platää Griechenland seine Freiheit erkämpft und Rache genommen hatte an den städteverwüstenden Barbaren. Zuerst freilich beeilte man sich nur, die Akropolis als Festung herzustellen und die gebrochenen Mauern wieder aufzubauen. Die Trümmer der zerstörten Tempel mußten dabei als Baumaterial dienen, und noch heute gewahrt der Beschauer an den regellos eingefugten Fries- und Giebelstücken, Gebälkresten und Säulentrommeln, aus denen die Nordseite der Mauer besteht, die Spuren jener eilenden Hast, mit welcher Themistokles das Werk der erneuerten Befestigung der Stadtburg betrieb. Aber auch in der Zeit ihrer höchsten Blüthe und Macht, als die herrlichsten Bauten und Kunstwerke die Akropolis schmückten, ließen die Athener jene alten ungestalten Mauern unangetastet stehen, damit sie ein lebendiges Zeugniß seien von dem entsetzlichen Elend und Drangsal, aus dem sich Athen mit der Hülfe der Götter herausgekämpft zu dem Glanz und Reichthum seiner Perikleischen Herrlichkeit. Auch hier stand den Alten die Ehrfurcht vor dem Monumentalen, Ueberlieferten höher, als selbst die Forderung vollendeter Schönheit *).

Mit kaum fünfhundert Schritten durchmißt man die Länge, mit zweihundertfünfundzwanzig die größte Breite des künstlich geebneten Felsrückens der Akropolis. Aber dieser kleine Raum war genügend, um die größten und herrlichsten Werke aufzunehmen, welche jemals die bauende und bildende Kunst geschaffen. Die Summen, welche Perikles auf sie verwendete, würden den Finanzminister des mächtigsten Staats von Europa erschrecken machen. Sie betrugen, wenn wir den Geldwerth jener Zeit in Anschlag bringen, weit über zehn Millionen Thaler unseres Geldes. Zwei Jahrtausende später bedurfte es langer Be-

---

*) Hettner, Griechische Reiseskizzen S. 63 u. 67.

rathschlagung, ob das mächtigste Volk der Erde, dessen Hauptstadt mehr Einwohner zählt, als der ganze athenische Staat zu Perikles' Zeit, den funfzigsten Theil dieser Summe verwenden möge, um die von Lord Elgin geraubten Reste der Parthenonsskulpturen zum Eigenthume Englands zu machen.

Von uralter Zeit her waren auf der Akropolis alle Keime des öffentlichen Lebens, Religion, Regierung, Gericht wie in einer Knospe verschlossen. Die geschichtliche Zeit brachte diese Knospe zur vollen Blüthe der Entfaltung durch die Hand der Kunst. Hier stand der Tempel des alten Königs Erechtheus, des Stammheroen der Athener, des Pfleglings der erhabenen Zeustochter Pallas Athene. Schon Homer kennt und preist das wohlgefügte Haus des erdgebornen Erechtheus:

— des Königs, welchen Athene
Pflegte, die Tochter des Zeus (ihn gebar die fruchtbare Erde)
Und zu Athenä setzt' in den Tempel den opferreichen,
Wo ihr das Herz erfreun mit geopferten Farren und Lämmern
Jünglinge edler Athener in kreisender Jahre Vollendung.

In diesem Tempel, dessen Neubau Perikles nach dem Perserbrande begann, der aber erst ein Menschenalter nach seinem Tode zu Ende geführt ward, thronte im uralten, vom Himmel gefallenen Bilde die Göttin Athene Polias, die Stadtbeschützerin, auf derselben Stätte, wo sie ihren Streit um die Herrschaft des Landes mit Poseidon geführt, und wo noch neben dem Salzquell, dem Geschenke Poseidons in jenem Wettstreite, der heilige Oelbaum stand, die Gabe der siegreichen Pallas. Noch heutigen Tages sind die Trümmer dieses Erechtheums, gereinigt von den türkischen und mittelalterlichen Verunstaltungen, das Entzücken der kunstsinnigen Betrachter, und die in ihrer Art einzige, von allen anderen griechischen Tempelbauten abweichende Komposition dieses wundervollen Bauwerks ist eben nur die, von Meisterhand gelöste, Aufgabe: die zahlreichen Heiligthümer, Altäre und Wundermale in einem Ganzen zu vereinen, das jedes derselben in seiner Selbständigkeit bestehen ließ, während der Bau als Ganzes doch zugleich den Anforderungen vollendeter architektonischer Schönheit Genüge leistete.

Versetzen wir uns einen Augenblick zurück in jene Zeit, wo die Akropolis vollendet dastand, hochragend mit ihren Tempeln und Kunstwerken über der mächtigen blühenden Stadt zu ihren Füßen, ein großes Heiligthum der schützenden Göttin Athene.

Es ist die Zeit des großen Festes der Göttin, die Zeit der alle vier Jahre mit besonderem Glanze gefeierten Panathenäen. Die festlichen Wettkämpfe der Wagenrennen, der gymnastischen Spiele und der musischen Wettstreite, in denen die edelsten Jünglinge und Männer drei Tage lang alle Tugend und Vollendung leiblicher und geistiger Ausbildung bewährten, sind beendet. Die Preise, bestehend in Kränzen von Olivenzweigen und in schönen irdenen Vasen, gefüllt mit Oel von den heiligen Oelbäumen, sind von den Kampfrichtern an die Sieger vertheilt, und Alles rüstet sich nun zum großen Pompe des vierten Tages, zu der heiligen Festprocession, dem feierlichsten Schlußakte des großen Götterfestes. Denn es galt jetzt, allen Glanz und alle Herrlichkeit, deren man sich in diesen Festtagen erfreut hatte, alle Kraft und Schöne der Jugend, alle Kunst, Würde und Tüchtigkeit des Gemeinwesens derjenigen Göttin im Bilde dankbar verehrend darzubringen, unter deren segenbringendem Schutze Athen herangeblüht war zur Hellas in Hellas. Zu diesem Tage hatten erlesene Jungfrauen der ersten Geschlechter mit kunstgeübten Händen das heilige Gewand, den Peplos der Göttin, gewebt, der jetzt im feierlichen Festzuge hinaufgebracht werden sollte auf die Akropolis. Priesterinnen hatten die Arbeit geleitet. Unter ihren Augen hatten die Töchter der Stadt auf den Scharlachgrund des Gewandes in kunstvoll verschlungenen Gruppirungen die Thaten der Göttin gestickt. Bald war es Athene, wie sie an der Seite des Göttervaters die himmelstürmenden Giganten bekämpft, bald dieselbe als Schützerin ihrer Lieblinge, des Herkules und Bellerophon, oder der Helden von Ilion bei ihren kühnen Thaten, welche dieser Peplos darstellte, der zu jedem Feste von kunstfertigen Händen erneuet, alle großen Züge aus der Heldensage des Volks in farbenstrahlendes Dasein rief. Brauch und Kunst solcher Werke waren nicht allein auf Athen beschränkt. Auch in Elis woben alle vier Jahre sechzehn

Jungfrauen der olympischen Here ein gleiches kunstvoll geschmücktes Festgewand. Daß diese im Alterthum vielbewunderten Arbeiten, wie die Gobelins der heutigen Zeit, nach Originalen großer Maler gefertigt wurden, unterliegt für die Blüthezeit der hellenischen Kunst keinem Zweifel. Daß sie, ähnlich wie die heutigen Arbeiten, lange Zeit und großen Kunstfleiß erforderten, geht aus den langen Zwischenräumen hervor, welche zwischen je zwei solchen Leistungen vergingen. Noch jetzt haben wir an den Marmorgewandungen einzelner Minervenstatuen eine Andeutung solcher Webekunst und der künstlerischen Sujets ihrer Bilder; so an der Minerva in Dresden, wo auf einem der eilf Felder, die den Bruststreifen ihres Peplos zieren, die gerüstete Göttin dargestellt ist in dem Momente, da sie dem zu Boden stürzenden Giganten Enceladus mit ihrem Speere den Todesstoß giebt.

Doch zurück von dieser Abschweifung zu dem Festmorgen der großen Procession, die das Weihegeschenk hinaufgeleiten soll zum Tempel der Göttin auf der hochragenden Stadtburg. Schon hat sich das Volk der Stadt und aller umliegenden Gauen versammelt vor dem Hauptthore von Athen. Mit Schild und Speer gerüstet ordnet sich hier die waffenfähige Mannschaft zu Fuß und zu Roß unter ihren Führern, alle in weißen Festkleidern und mit Kränzen geschmückt; bunte Kleidung war verboten durch Sitte und Heroldsruf für die Theilnehmer nicht nur, sondern auch für die Zuschauer des heiligen Festzugs. Zu den gerüsteten Männern und den stolzen Reitergeschwadern gesellten sich dann noch die Züge der erlesenen Jungfrauen, die Töchter der Schutzbürger, heilige Körbe, nachenförmige Opfergefäße, Wasserkrüge und Sonnenschirme tragend, und von diesem Amte Kanephoren, Skaphephoren, Hydriaphoren und Skiadophoren benannt. Andere, Diphrophoren genannt, trugen Sessel zum Ausruhen für die edlen Bürgerinnen. An sie schlossen sich die Sieger in den Kampfspielen der vergangenen Festtage, die älteren Bürger mit Oelzweigen in den Händen (Thallophoren); die Jugend der Epheben vom 18. bis 20. Jahre in ihren Festgewändern. Besonders Geehrte trugen die Geschenke für die Göttin und die Pracht der goldenen

und silbernen Schaugefäße, von der Hand der besten Meister mit kunstreichem Zierrath geschmückt. Das Wundervollste aber des ganzen Zuges war ein großes, prachtvoll gearbeitetes Schiff, welches jetzt aus seinem Aufbewahrungsorte vor dem Thore hervorgezogen, auf Räder gesetzt und stattlich aufgeschmückt, als Segel jenes kostbare heilige Festgewand der Göttin in strahlender Pracht entfaltete, und hochragend aus dem Gedräng der jubelnden Menge unter Festgesang und Klang der Musik einhergezogen ward. Auf diesem Peplos vor Allem beruhte das Religiöse der Festlichkeit. Es sollte ja der Göttin selbst, dem uralten Schnitzbilde der Athene Polias als neues Feiergewand angethan, ihr selbst eine festliche Freude bereitet werden. Da blieb Keiner zurück, und auch die zeitgeizigsten Landbewohner eilten wenigstens auf einige Stunden von fern und nah in die Stadt, um die Herrlichkeit des neuen Peplos zu schauen, der so angebracht war, daß seine eingestickten Bilder von allen Seiten genau betrachtet werden konnten. »Durch das glänzendste Thor von Athen betrat nun der geordnete Festzug, von Musikchören begleitet, den Boden der Stadt, bewegte sich dann durch die schönsten und reichsten Straßen, vorüber an den berühmtesten Heiligthümern, bei denen geopfert und gesungen wurde, auf weitem Umwege rund um den Felsen der Akropolis herum, bis hin zum westlichen Fuße, wo sich der Aufgang befand. Hohe Terrassenmauern schützten hier den von der Natur minder befestigten Abhang, ein vorspringender Thurm sicherte das untere Festungsthor, durch welches wir jetzt den Zug hinanschreiten sehen. Schon haben die Ersten die Höhe der Terrassen erreicht und stehen an der großen Freitreppe von Marmor, welche zu den Propyläen, dem eigentlichen Eingangsthore der Akropolis, führt, die aus der festen Burg der Vorzeit, seit Cimon und Perikles längst ein offener Göttersitz geworden ist. Die Stufen der Freitreppe sind in der Mitte unterbrochen durch eine mit gerillten Steinen belegte Bahn, auf welcher jetzt Reiter und Fußgänger hinaufziehen zu dem herrlichen Hallenthore der Propyläen. Noch ehe sie es erreichen, begrüßt sie der Jubelruf der Menge, welche dort rechts die Plateform bedeckt, in welche die südliche Burgmauer ausläuft, und die

12*

durch eine Seitenstiege mit der Haupttreppe verbunden ist. Ein leichter zierlicher Tempel thront auf diesem mächtigen Mauerpfeiler: es ist der Tempel der Nike Apteros, der flügellosen Siegesgöttin; denn nicht unbeständig hin- und herschwebend, sondern gleichsam in seiner eigenen Heimath weilt der Sieg in seiner geliebtesten Stadt. Aber die Menge, die das Heiligthum umdrängt, hat heute kein Auge für den zierlichen Bau des Tempels und für die Marmorgruppen des Frieses, welche die siegreichen Kämpfe der Hellenen gegen die Asiaten zu Fuß und zu Roß darstellen. Sie läßt den Blick auch nicht schweifen auf die herrlichste Aussicht über Land und Meer und Inseln, die noch heute den Beschauer mit einem Panorama entzückt, das seines Gleichen nicht hat auf der Erde. Aller Augen sind gerichtet auf den herrlichen Festzug, der an ihnen vorbei die breite Marmortreppe hinaufzieht zu dem heiligen Eingangsthore, das mit seinen Marmorhallen und seinen beiden Seitenflügeln die ganze Westseite des Felsens, 168 Fuß breit, überspannend, zum Eintritte ladet. Das sind die Propyläen, von Phidias und Perikles erdacht, von Mnesikles ausgeführt, ein Werk der Baukunst so einzig in der griechischen Welt, wie Athen einzig war in ganz Hellas. Jedes Herz unter den Tausenden des nahenden Zuges schwillt höher in freudigem Stolze bei dem Anblicke dieses Baues, der wie ein glänzendes Diadem die Stirn seiner vaterländischen Götterburg umgiebt. Achtundfunfzig Fuß, der Breite der Treppe entsprechend, nimmt der Mittelbau des eigentlichen Thores ein, den Rest des Raumes zur Rechten und zur Linken füllen zu beiden Seiten, um 26 Fuß nach der Treppe zu vortretend, zwei tempelförmige Gebäude, die Giebelfronten mit den offenen Säulenhallen der Treppe zukehrend, welche an ihnen vorüber dem mittleren Hauptgebäude zuführt. Es sind die bildergeschmückte Pinakothek und das Zeughaus. Zwischen beiden hindurch schreitet der Zug, vorbei hier an den Waffen, mit denen Athen seine Freiheit erfochten, dort an den Bildern, in denen die Großthaten der heroischen Ahnen von Meisterhand verewigt sind. Jetzt steigt er hinan die letzten Stufen zum heiligen Burgthor. Sechs dorische Säulen von pentelischem Marmor fünftehalb Fuß im

Durchmesser, neunundzwanzig in der Höhe, tragen den dorischen Fries, gekrönt von dem mächtigen Dreieck des Tempelgiebels. Aber der Giebel entbehrt des Bilderschmucks, der sonst die Tempel ziert; denn nicht ein Götterheiligthum betritt der Zug, der jetzt durch die fünf Säulenöffnungen hindurch der inneren Halle zuschreitet, sondern nur den Eingang zu dem großen Gesammtheiligthume der Akropolis. Das mittlere Thor ist das größte, denn hier stehen die Säulen dreizehn Fuß von einander, während die anderen nur sieben Fuß von einander entfernt sind. Zu beiden Seiten des inneren Raums bilden je drei und drei Paare ionischer Säulen die Durchgangshalle von etwa vierzig bis funfzig Fuß Tiefe. Sie ist geschlossen durch eine Mauer aus pentelischem Marmor. In leuchtendem Farbenschmucke prangt die weitgespannte, mit goldenen Sternen gezierte Decke, und zwischen den Säulen stehen kostbare Erz- und Marmorwerke, als Weihegeschenke aufgestellt.

Und nun öffnen sich klingend, beim Nahen des Feierzuges, die prächtig geschnitzten und vergoldeten fünffachen Thore, welche den Eintritt in die tempelgeschmückte Götterburg verschließen. Die Tempeldiener haben im Inneren alle Festzurüstungen beendet, und der feierliche Moment ist gekommen, den Aristophanes schildert, wenn in seinen Rittern ein Bürger Athens ausruft:

»Jetzt werdet Ihr sehen! Schon vernehme ich den Klang, wie die Pforten des Thores sich öffnen!
Aufjauchzend begrüßt, das jetzo erscheint, das Athen vorzeitlicher Ahnen,
Die bewunderte, liedergepriesene Stadt, wo der herrliche Demos regieret!«

Ein ziehen jetzt die Reihen des vielgegliederten Festzugs, der wie ein blitzender und leuchtender Strom sich hinerstreckt durch die Hallen über die marmorne Freitreppe, bis hinunter zum Fuße des Felsens. Mit ihnen ergießen sich die Schaaren der Zuschauer in das erschlossene Innere auf den heiligen Boden der Tempelburg. Wie leuchtet in dem hellen Sonnengolde unter der unaussprechlichen Klarheit des südlichen Himmels die Fülle der Herrlichkeit, welche ringsumher Alles bedeckt: die Pracht der Götterhäuser, der Statuen von Erz und Marmor, der Weihgeschenke

von heiligen Geräthen und Dreifüßen, von Siegesrossen und Kriegsgespannen aus glänzendem Metall getrieben! Da links in ihrer Mitte ragt das siebzig Fuß hohe Riesenbild der ehernen Athene Promachos, Phidias' Werk, empor, in der Linken den Schild erhoben, in der Rechten den Speer schwingend, die ewig kampfgerüstete Beschützerin ihres ältesten Heiligthums, des Erechtheion genannten Tempels der Athene Polias, der sich wenige Schritte weiter hinter ihr mit seiner Karyatidenhalle und seinem Säulenanbau erhebt. Aber Alles überstrahlt, zur Rechten auf der höchsten Burgfläche gelegen, der neue Tempel der Göttin Jungfrau, der Athene Parthenos, Phidias' herrlichste Schöpfung, der Normaltempel der vollendeten attischen Kunst, der säulenwaldumgebene Parthenon.

Zu ihm hin wendet sich jetzt der Festzug. In zwei Hälften getheilt umkreist er, hier zur Rechten, dort zur Linken gewendet, in elliptischem Bogen den Wunderbau, bis sich die Vordersten vor der Ostseite des Parthenon begegnen. Aufschauend aber zu dem Bilderschmuck, dessen Kranz den Fries des Tempelbaues auf allen Seiten umgürtet, erblicken die Einherziehenden auf farbenleuchtendem Grunde, von Phidias' Meisterhand geschaffen, das marmorne Abbild ihrer selbst, den Festzug der heiligen Panathenäen, den ewigen herzerfreuenden Schmuck des Hauses der Göttin, für die alsbald, unter den Festgesängen der versammelten Schaaren, auf dem Altare vor dem Tempel sich das große Brandopfer entzündet. Und war das Opfer vollendet, und der neue Peplos mit anderen Opfergaben der Göttin dargebracht, dann folgte der gemeinsame Schmaus, zu dem aus ganz Attika die Opferstiere der Festhekatomben gesendet waren, und wenn dabei auch in der Lust wohl einmal ein Bürger, wie der Strepsiades in Aristophanes' Wolken, des Guten zu viel that, so verblieb doch dem schönsten der Feste bei aller Heiterkeit hellenischer Sinnenlust, der Charakter jenes Maßes und jenes feinen selbstbewußten Anstandes, den nach Jahrtausenden noch der heutige Besucher Griechenlands an der Festfreude der späten Nachkommen bewundert.

## Der Parthenon.

Wir aber treten jetzt hin, den Tempel zu beschauen, den der Homer der Plastik, den Phidias erschaffen und mit den höchsten Werken seiner Kunst geschmückt, diesen Wunderbau, der einzig dasteht unter allen Tempeln Griechenlands, so hoch erhaben über den anderen, wie die Gesänge Homer's über den Epen der späteren Zeit.

Von den Propyläen langsam aufwärts schreitend, sehen wir ihn auf der höchsten Erhebung des Akropolisplateaus vor uns liegen. Seine westliche Giebelseite ist uns zugewendet, aber sie ist nicht die Eingangsseite. Ein altes griechisches Kultgesetz wollte, daß das im Tempel aufgestellte, dem Eintretenden entgegenblickende Gottesbild nach Osten schaue. Darum hat auch der Parthenon seinen Eingang auf der Ostseite. Dorthin also lenken wir unseren Schritt.

Der griechische Tempel war für den Hellenen ein Anathema, ein Weihgeschenk, das er seinem Gotte darbrachte. Darum bedurfte es eines künstlichen Fußbodens, gleichsam eines Altars, auf welchem das Geschenk der Sterblichen der Gottheit entgegengetragen erscheine. Diesen Altar bildet für den Parthenon eine Schicht von drei mächtigen Stufen, deren obere Fläche, 227 Fuß lang und 101 Fuß breit, auf ihrer Mitte die Cella, den länglich viereckten Kern des Gotteshauses trägt. Dieser Bau lag genau auf derselben Stelle des uralten, von den Persern verbrannten Tempels der Göttin, das Hekatompedon genannt, weil er hundert Fuß maß in der Länge; und noch heute findet man unter dem künstlichen Boden (Stylobat), der den Parthenon trägt, die Grundlagen jenes älteren Tempels. Die Cella des Parthenons ist rings umgeben von einer weiten offenen Säulenhalle, welche an den beiden Giebelseiten von je acht dorischen Säulen, an den beiden Langseiten — wenn wir die Ecksäulen der Vorderseiten mitzählen — von je siebzehn Säulen gebildet wird. Durch diese ringsumlaufende Säulenhalle ist der Parthenon, wie es die griechischen Baumeister nannten, ein Peripteros, d. h. ein an beiden Seiten beflügelter Bau. Denn der Phantasie des Griechen er-

schienen diese heiteren Luft und Licht fassenden Hallen, deren Majestät den ernsten Bau des eigentlichen Tempelhauses umgab, wie Fittige, deren Schwungfedern die Säulen bildeten. Und sie verdienen hier diesen Namen in der That. Denn wie getragen von seinen Schwingen erhebt sich der wundervolle Bau dem Himmel entgegen, die Schwere seiner Massen überwindend durch den Geist, der das Gesetz und Motiv ihrer Zusammenfügung erfand. Dieses Gesetz, das erst nach Jahrtausenden die Wissenschaft unserer Tage durch genaueste Messungen wieder entdeckte, lag in dem feinen Gefühle der alten Meister Phidias und Iktinos, welche bei diesem Bau überall die gerade Horizontallinie vermieden. Schon der Unterbau, der Stylobat, ist nicht wagerecht gebaut, sondern hebt sich von den äußersten Enden in der Form einer dem Auge ohne Messung unmerklichen Kurve nach der Mitte hin. Und ebenso stehen auch die Säulen nicht senkrecht, sondern sie neigen sich nach oben hin, bei einer Höhe von 34$^1/_2$ Fuß, fast um anderthalb Zoll mit ihren Kapitälen gegen die Cellamauer, die auch ihrerseits dieser Neigung durch eine Böschung von $^7/_{100}$ Metres in gleicher Richtung entspricht. Ja in der ganzen Architektur des Tempels, vom Kranze bis zum Unterbau hinab, ist keine einzige Linie wirklich horizontal, sondern alle sind entsprechend der Kurve, deren Anfang sich schon an der untersten Tempelstufe zeigt, nach oben hingebogen. Dadurch wurde der Eindruck der Schwere, der sich bei einer vollkommen geradlinigten Architektur in langen Säulenstellungen mit säulengetragenen Giebeln, geltend macht, auf das Glücklichste vermieden. Darum setzt sich auch jene Kurve fort in den nach oben wie nach unten gekrümmten Linien, die vom Architrav, der auf den Säulen ruhet, bis zur Giebelspitze gehen. Diese Kreislinie aber, die sich in dem ihr parallelen Laufe aller anderen wiederholt, und deren unvermerkte Schwingung nur durch Messung zu finden ist, bringt verbunden mit der, ebenfalls dem gewöhnlichen Auge kaum bemerkbaren Schwellung der Säulen jene Wirkung hervor, die sich seit Jahrtausenden in dem wohlthuenden Gefühle voller Befriedigung mächtig erwies, das den Betrachter selbst noch heute beim Anblick der Ueberreste des herrlichen Bauwerks

ergreift und sein Gemüth mit jener stillen Ruhe und Hoheit erfüllt, deren Ausdruck Winckelmann als das Wesen der griechischen Kunst bezeichnet. Dieses Gefühl war es, dem ein halbes Jahrtausend nach der Vollendung des Baues der Grieche Plutarch beim Anblick des Parthenon Worte verlieh, wenn er ausruft: »Wie dieser Bau von Anfang an in seiner Schönheit dastand als ein ewiges Werk, so steht er auch jetzt noch in seiner Erhabenheit in frischer Neue und Jugend; und so webet es über ihm wie ein Blüthenduft immerwährender Jugendschönheit, ewig unberührt durch die Zeit, den Hauch und die Seele alterloser Neuheit bewahrend!«

Die Säulen sind mit dem Kapital wenig über 34 Fuß hoch und mit zwanzig Kaneluren geschmückt. Sie bestehen meist aus zwölf Trommeln, die mit hölzernen Dübeln untereinander verbunden sind; aber so fein ist die Zusammenfügung dieser Marmorblöcke, daß noch heute in geringer Entfernung die Säulen wie aus einem Stück erscheinen. Sechs Fuß und zwei Zoll ist ihr Durchmesser am Boden, sieben Fuß vier Zoll ihre Abstandsweite. Auch diese Maßverhältnisse sind von höchster Schönheit. »Die Weiten sind gerade breit genug, um ihnen die Wirkung des Offenen und Freien zu sichern, und doch wieder so nahe, daß sie uns nirgends die Anschauung eines geschlossenen künstlich gebildeten Raumes entziehen. In den älteren dorischen Tempelbauten stehen die Säulen zu dichtgedrängt, in der Zeit der verfallenden Baukunst umfassen ihre Zwischenräume oft mehr als drittehalb ihrer Durchmesser, wodurch die Säulenhalle leer und zusammenhanglos wird.« Ebenso bewundernswerth sind die übrigen Maßverhältnisse in Harmonie gesetzt. Der Parthenon ist kein Kolossalwerk der Baukunst. Bei einer Länge von 227 Fuß beträgt seine Höhe von dem Säulenfuße bis zur Giebelspitze nur 65 Fuß. Nicht die Höhe des Gebäudes ist es, welche den gewaltigen Eindruck hervorruft, es ist nicht das Kühne, Unermeßliche, dessen Anschauung das Gemüth überwältigt, nicht das labyrinthisch Verschlungene, an dessen Verständniß der Geist verzagt — es ist vielmehr, wie Curtius in seiner unübertrefflichen Schilderung so schön sagt, das leichtfaßliche Gesammtbild, in welchem klar, heiter und verständlich das Ganze vor

uns hintritt, welches die Seele mit stillem Entzücken und seliger Ruhe erfüllt. »Aber bei dieser klaren Einfachheit fehlt nicht der tiefere Sinn, denn hier ist mehr als ein anmuthiger Wechsel der Formen und ein makelloses Ebenmaß. Damit aber der innere geistige Sinn klar in die Erscheinung trete, verbinden sich mit der Baukunst die bildenden Schwesterkünste, deren Nährerin und Trägerin hier die Architektur ist. Sie öffnet ihnen die schönsten Räumlichkeiten zur Entwickelung ihrer Formenwelt, und empfängt zum Danke von ihnen die sinnvolle Ausstattung mit ausdrucksvollen menschlichen Gestalten« *).

Wir haben gesehen, daß der Parthenon ein großes Nationalheiligthum war, geschaffen von dem großartigen Sinne des edelsten Volks in der besten Zeit seines politischen Lebens, auf der Höhe seiner Macht und Kultur, wie der Ausbildung jenes ihm angebornen Taktes für das Wahre und Schöne, unter der Leitung seiner edelsten und größten Geister. Dem Allen entsprach nun auch an Sinn und Gehalt die Ausschmückung des Baus durch die bildenden Künste. Die äußeren Bildwerke des Parthenons waren ein Inbegriff und eine bildliche Darstellung der attischen Religion und des attischen Lebens in ihren höchsten und bedeutsamsten Momenten.

Die Haupträume, welche sich bei dem griechischen Tempel dorischer Art zu solcher Darstellung boten, waren dreifach. Zunächst die mächtigen Dreiecke der Giebelfelder der beiden Schmalseiten, eingerahmt durch das vorspringende Gebälk des Adlerdaches und des Simses der Säulenvorhallen. Sodann die Zwischenräume zwischen den Balkenköpfen, die Metopen genannt; drittens endlich der Fries, welcher die obere Mauer der viereckten Cella auf allen Seiten umgab. Die Vorstellung des letzten wie die des ersten Raumes ist leicht; für die Metopen bedarf es einer kurzen Erklärung.

Der griechische Tempelbau gründet sich auf Bedingungen und Verhältnissen, welche das Holz als erstes Baumaterial voraussetzen. Fast

---

*) Curtius Akropolis S. 19.

alle ältesten griechischen Tempel, von denen wir Kunde haben, waren aus Holz gebaut. In der urältesten Zeit baute man so, daß die Quer- oder Hauptbalken, welche auf dem von den Säulen getragenen Unterbalken, dem Architrav, auflagen, über denselben mit ihren Enden (den Köpfen) hinausragten. Später schnitt man von den Quer- oder Hauptbalken, welche dazu dienten, den Kranz und das Dach des Gebäudes zu tragen, jene hervorragenden Köpfe in gerader Linie mit der Außenseite des Architravs ab, und nagelte, des gefälligeren Aussehens wegen, wie der römische Architekt Vitruv sagt, »vor die abgestutzten Balkenenden Bretter von der Form der jetzigen Triglyphen, die man mit blauer Wachsfarbe bemalte, damit die abgeschnittenen Balkenenden nicht das Auge beleidigten.« Auf diese Weise bekamen in dorischen Gebäuden die nacheinander gereihten und durch Anordnung der Triglyphen bedeckten Balken, welche auf dem Architrav lagen, Zwischenflächen oder Metopen. Diese Metopen waren ursprünglich offene viereckte Räume, welche dazu dienten, um Dreifüße und andere Weihegeschenke und heilige Geräthe zum Schmuck in ihnen aufzustellen. Als man dieselben später zur Zeit des Steinbaues mit steinernen oder marmornen Flächen ausfüllte, boten diese von den farbigen Triglyphen und den Kranzleisten des Gesimses gleichsam in Rahmen gefaßten leeren Quadratflächen dem für alles Schöne und Harmonische so empfänglichen Geiste der Hellenen gleichsam von selbst sich dar, um ihren Raum durch Skulptur und Malerei verschönernd für das Ganze sinnvoll auszufüllen. Diese ausgefüllten Metopentafeln nannte man nun selbst Metopen, indem man den Namen des Raums übertrug auf die Gebilde, die er umschloß.

Ueberschauen wir jetzt nach dieser kurzen Zwischenbemerkung den äußeren Bilderschmuck des Parthenon in seiner Gesammtheit, wie ihn die großen Meister Phidias und Iktinos erdacht als ein harmonisches Kunstwerk voll tiefen Sinnes und religiöser Bedeutsamkeit.

Die beiden Hauptdogmen des attischen Glaubens waren: die Geburt der Pallas Athene aus dem Haupte des Vaters der Götter, und der siegreiche Wettstreit der Göttin mit dem Meerbeherrscher Poseidon

um den Besitz des attischen Landes und die Verehrung seiner Bewohner. Diese beiden wichtigsten Dogmen seiner vaterländischen Göttersage sah der im Festzuge zur Akropolis hinaufziehende Bürger Athens in den beiden Giebelfeldern des Tempels seiner Schutzgöttin in zwei großen reich gruppirten, symmetrisch geordneten Kompositionen, von 46 bis 48 freistehenden kolossalen, eilf bis zwölf Fuß hohen Figuren, durch den ersten Meister hellenischer Bildkunst dargestellt.

Hinanschreitend zum Eingange auf der östlichen Seite sah er in dem hochragenden Dreieck des Giebelfeldes gleichsam ein Bild des Weltalls vor sich ausgebreitet. In der Mitte Zeus auf seinem Throne sitzend, zwischen Morgen und Abend, Aufgang und Untergang, Tag und Nacht, Anfang und Ende, umgeben von den Schicksalsgottheiten aller Geburt: von den drei Horen und den drei Parzen mit dem gütigen Glücke, der Agathé Tyche, sowie von den geburthelfenden Göttern: Aphrodite Urania und Eileithyia, Hephästos und Prometheus, Ares und Hermes. Dem Zeus aber zunächst stand, in Waffen strahlend, die herrliche Gestalt der, seinem Haupte entsprungenen Göttin Pallas Athene zur staunenden Freude der sie umgebenden Götterversammlung — wie der Homerische Hymnus sang:

Und Ehrfurcht faßte die Götter
Allzumal; und sie sprang von dem Aegis tragenden Vater
Nieder im hurtigen Schwung, von seinem unsterblichen Haupte,
Schwingend den ragenden Speer.

Zur Linken in der äußersten Ecke des Giebelfeldes tauchte aus den Wellen empor der Sonnengott mit den Häuptern der aufsteigenden Rosse, während an der entgegengesetzten Ecke Selene mit ihrem Gespann sich hinabsenkte in die Fluthen des Meeres. Denn unter geht mit den hellen Tagesgöttern der Hellenen der wilde nächtliche Dienst der orientalischen Mondgottheit, weichend dem Kultus der freundlich menschlichen Lichtgötter, deren edelste die Göttin des Gedankenlichts, der Kunst und Weisheit, die Zeusgeborne Lieblingstochter, die jungfräuliche Pallas Athene.

War so der östliche Giebel dem ersten Auftreten der Göttin geweiht, so zeigte die große Statuengruppe des westlichen Giebelfeldes ein poetisches

Bild der Verherrlichung des Landes selbst, um dessen Besitz einst zwei große Gottheiten gestritten. Der Wettstreit ist entschieden, der Sieg ist der Göttin zugesprochen, auf deren Geheiß soeben der fruchtspendende Oelbaum aufgesproßt war, dem der Preis zuerkannt worden vor der Gabe des Poseidon. In der Mitte des Giebels sah man zu beiden Seiten des hochaufgesproßten heiligen Oelbaums die Gestalten der beiden Hauptpersonen, hier Athene sich in stolzer Siegesfreude ihrem von Erechthonios begleiteten Wagen zuwendend, dessen Rosse die flügellose Nike lenkte; dort Poseidon voll Unmuth seinem von zwei Seepferden gezogenen, von Amphitrite gelenkten Wagen zuschreitend, den Leukothea begleitete. Lokalgottheiten des attischen Landes, die Schiedsrichter in dem Götterwettstreite, waren zu beiden Seiten kunstreich und sinnig gruppirt zu schauen. Zur Seite der Athene, von ihrem Wagen abwärts nach der Ecke zu, der uralte Stammheros des Athenerlandes, der Heros Kekrops mit seiner Gemahlin und ihren vier Kindern, Agraulos, Herse, Eresichthon und Pandrosos; endlich in der Giebelecke selber sitzend hingestreckt die herrliche Gestalt des attischen Flußgottes Ilissos, noch heute das höchste Werk antiker Bildkunst. Auf der Seite Poseidon's und hinter dem Wagen desselben das erhabene Bild der Allmutter Erde der Kindernährerin, der Gäa Kurotrophos mit Kindern in ihren Armen, ihr zunächst die große Gruppe der Thalassa mit der aus ihrem Schooße sich erhebenden Aphrodite, hinter ihr Galene, die Göttin der lieblichen Meeresstille. Am Schlusse des Giebels endlich der Flußgott Kephissos mit seiner Gemahlin Diogeneia und die Quellnymphe Kallirrhoe. Wenn in der Darstellung der Geburt Athenens erhabene Ruhe vorherrschend war, so zeigte die Bildgruppe des anderen Giebels statt dessen mehr den Charakter lebhafter Bewegung. Ein solcher Gegensatz war künstlerische Absicht. Wir finden ihn überall in den Giebelgruppen, von denen uns Nachrichten erhalten sind *).

---

*) Welcker, Alte Denkm. I, S. 171. — Brunn, Geschichte der griech. Künstler I, S. 245. 248.

Und wie solchergestalt die beiden großen Hauptdogmen der Landesgottheit: das Mysterium ihrer Geburt und die Sage von ihrer ersten Großthat, auf den beiden Giebelfeldern in erhabenster Gestaltung, prangend in Farben, Gold- und Marmorglanz zu schauen waren: so umschlossen Darstellungen anderer Großthaten, von ihr selbst ausgeführt oder unter ihrer schützenden Leitung von Göttern und Heroen zum Wohle ihres geliebten Landes vollbracht, unter jenen großen Giebelgruppen rund um den äußeren Fries des Tempels laufend, auf zweiundneunzig Metopen künstlerisch geordnet den Prachttempel der Göttin. Die vierzehn Metopen der östlichen Vorderseite zeigten Thaten der Athene selbst und ihrer begünstigten Heroen, Theseus und Herakles. Von den zweiunddreißig Metopen der südlichen Langseite zeigten dreiundzwanzig derselben Kampfgruppen aus dem Centaurenmythus, andeutend den Kampf des neuen gegen den uralten Kultus, während die neun übrigen Gegenstände enthielten, welche dem Mythus des siegreichen neuen Kultus angehörten. Hier sah man die mit dem Dienste der Athene selbst verbundene Darstellung der Verehrung der brauronischen Artemis, die Thesmophorien, die Belehrung der Priesterin der Athene, den damit verbundenen Kultus und das Schicksal der Agrauliden, der Verwandten des Kekrops; hier war Erechthonios, der Pflegesohn Athenens und Vater des Kekrops dargestellt, wie er das älteste, vom Himmel gefallene heilige Bild der Göttin einweihte im Heiligthume der alten Stadtburg; wie er siegreich den Zweikampf bestand mit dem Eleusinierkönige Eumolpos, dem Sohne Poseidon's, während ein anderes Metopenbild ihn zeigte Unterricht empfangend in der Kunst des Rosselenkens von der Athene. Auf zwei anderen Bildern endlich sah man die von der Göttin gleichfalls begabte Pandora mit dem Epimetheus, und den Triptolemos, wie ihn Demeter unterwies im Säen der milden Frucht des Getreides.

Die zweiunddreißig Metopen der nördlichen Langseite (von denen über zwanzig verloren sind, die mit einem Schiffe Lord Elgins untergingen) stellten Gruppen aus dem Mythus der Lapithen und Centauren,

Amazonenkämpfe und Thaten der rossezäunenden Göttin und ihrer begünstigten Helden Perseus und Bellerophon dar.

Die vierzehn Gruppen endlich, welche die Metopenreihe der westlichen Giebelseite schmückten, treten heraus aus dem Kreise der mythisch religiösen Gegenstände in das historische Leben Athens. Denn hier sah man Scenen aus dem ersten großen Kampfe, den unter der Göttin Schutz das Volk der Athener allein bei Marathon siegreich bestanden gegen die Heeresmacht des Perserkönigs. Und so waren auf dieser Seite, deren Giebel, wie wir sahen, die Schöpfung des attischen Oelbaums durch die Göttin darstellte, die erste und die letzte große Wohlthat der herrlichen Stadtbeschützerin, entlegenste mythische Sagenferne und nächste historische Wirklichkeit sinnvoll mit einander verbunden. Unter diese Metopenfelder aber, welche rings um den Tempel laufend, die Sittigung Athens durch die Göttin des Landes und seine Entwickelung zu Macht und Größe darstellten, da, an den großen Architravbalken über den Säulen hingen glänzende eherne Schilde als Siegestropäen rühmlich bestandener Kämpfe, der Göttin durch Inschriften geweiht.

Und nachdem so Phidias in den Giebeln und Metopenfeldern die Herrlichkeit und Macht der Landesgöttin und ihre dem Volke aller Hellenen und dem athenischen insbesondere erwiesenen Wohlthaten in einem Cyclus erhabenster Gestaltungen geschildert, schloß er das Ganze seiner tiefsinnigen Komposition durch den würdigsten Dank- und Lobgesang, indem er am Friese der Cella das gottgeliebte Volk der Athener selbst in einer reichen und köstlichen Bilderreihe darstellte, wie es in der Feier seiner Panathenäen begriffen in festlichen Zügen von Jungfrauen, Jünglingen und Männern jeden Alters und Standes, zu Fuß, zu Pferde, zu Wagen, festlich geschmückt und lebensfroh, mit reichen Gaben und Opfern und mit allen Symbolen seines Glaubens hinaufwandelt zu der Schutzgöttin seiner erhabenen Stadtburg, ihr seine Verehrung und dankbare Huldigung darzubringen. Vierhundertachtzig Fuß lang umgab dieser marmorne Festzug alle vier Seiten des eigentlichen Tempelhauses (der Cella). Das attische Leben selbst in seiner edelsten Aeußerung, verschö-

nert zurückgestrahlt von einem Spiegel der Kunst, sah der Beschauer in einer unabsehbaren Reihe festlicher Gruppen und Aufzüge vor sich entfaltet.« Auf der Westseite tummelten muntere attische Jünglinge ihre Rosse, welche allzumuthig dem gemessenen Paradegalop der Voranreitenden sich noch nicht fügen wollen; Andere sind noch mit ihrer Bekleidung, mit Zähmung der Thiere, mit Aufsteigen beschäftigt. Es sind die Vorbereitungen zum Reiteraufzuge, die wir uns noch vor dem Stadtthore zu denken haben; darum treffen wir hier die größte Mannigfaltigkeit und die bewegtesten Gruppen. Hieran schließen sich unmittelbar die Friesplatten der Langseiten, wo in zwei parallellaufenden und sich entsprechenden Zügen die geordneten Schaaren der Festgenossen sich gegen Osten hinbewegen. Die Reiter folgen dem Zuge der Kriegswagen, auf welchen die Sieger der vorigen Festtage stehen, von Siegesherolden begleitet, oder sie zeigen dem Brauche jener Spiele gemäß, im behenden Abspringen und Nacheilen ihre rasche Jugendkraft. Diesen voran in würdiger Ruhe eine Schaar älterer Männer und Frauen, und, den östlichen Ecken zunächst, der eigentliche Opferzug, Citherspieler, Flötenbläser, dazwischen Männer, welche die Opferthiere vorsichtig leiten. An der Ostseite endlich schreiten paarweise die attischen Jungfrauen mit dem heiligen Geräthe, gesenkten Hauptes, in langen faltigen Gewändern, begleitet von Töchtern der Schutzgenossen, welche ihnen Schirme tragen; Priester und Priesterinnen übergeben den auserwählten Knaben und Mädchen die Weihgeschenke, kurze Worte der Belehrung über die heiligen Dienstleistungen hinzufügend« *). Um die Mitte des Ganzen aber, auf der Eingangsseite im Osten, da empfangen die versammelten Burggötter selbst, hehre Gestalten von übernatürlicher Größe, auf Stühlen sitzend, die von beiden Seiten des Tempels ankommenden festlichen Reihen des Volks, um sie über die breite Marmorschwelle des eröffneten Götterhauses gleichsam der erhabensten Göttin vorzuführen, deren Majestät sich dort im Inneren des Tempels durch die Kunst eines von ihr begeisterten

*) Curtius S. 23. 24.

Sterblichen in Gold und Elfenbein gehüllt ihrem Volke offenbarte. Umstrahlt von des Himmels reinem Lichtglanz, der durch die säulengetragene, in der Mitte offene Decke des Heiligthums niederleuchtete, vor sich den Altar, der die Opfergaben empfing, hinter sich das verschlossene Schatzhaus des Staats, das den kleineren westlichen Raum des inneren vierecketen Tempelbaues einnahm und dessen Hüterin sie selber war, so stand sie da, die jungfräuliche Göttin in ihrem Jungfrauengemache, ihrem »Parthenon«. Der Tempel aber, der auch als Ganzes diesen Namen führte, — wohl konnte bei seinem Anblick der Bürger Athens begeistert mit dem Dichter ausrufen:

Nimmer wird Eos Reicheres schauen
Und nicht Göttlicheres!

Denn man denke sich die Herrlichkeit dieses Tempelbaues und seiner Skulpturwerke nicht in der nordischen farblosen Eintönigkeit unserer grauen oder weißgetünchten Bauten, sondern gehoben durch den Reiz der edelsten Farben und die Kunst ihrer harmonischen Verbindung; man denke sich die Flächen der Giebelfelder und der Triglyphen bedeckt von der reinen Aetherfarbe des leuchtenden Himmelblau, gegen dessen Grund sich die von Künstlerhand sorgfältig bemalten, in glänzendem Metallschmuck prangenden Statuengruppen so vortrefflich abhoben; die oberen Bauglieder alle, die Gesimszierrathen, die zierlichen Mäanderverschlingungen über und unter dem äußeren Friese der Triglyphen und Metopen, und den Blätterschmuck der Tropfenbänder in hellen heiteren Farben prangend, und endlich die Säulenstämme und die Cellawände leuchtend in jener dem edelsten Marmor des Landes eigenthümlichen hellen Rosengluth, der wohl gar noch ein leiser gleichfarbiger Anstrich zu Hülfe kam, welcher das Blendende des Marmors im hellen Sonnenlichte milderte. Scheint es doch fast, als hätte die Natur Attika den herrlichen Marmor verliehen, um an ihm wie das Genie seiner Söhne, so auch die ganze Pracht ihrer Sonne abzuspiegeln; — also herrlich ist noch heute die Wirkung, welche der Glanz des Helios übt auf den Farbenzauber des

Parthenon. Noch heute scheint er oft, wie Reisende berichten *), von der ganzen Kraft einer attischen Sonne beleuchtet, wie ein großes, rosig goldenes Feuer aus dunkler Umgebung zum Himmel aufzulodern: »eine große, aus vergangenen herrlichen Zeiten her ruhig fortglühende Flamme.« Und so ist es in der That: der ganze Parthenon ist, wie der begeisterte Bröndstedt ausruft, noch heute in seiner trümmerhaften Gestalt eine bedeutungsvolle heilige Flamme, die selbst im Nebel und Frost moderner Gleichgültigkeit immer fortglühen muß, damit die Flamme der Kunst und der Einsicht, die einst ein ganzes Volk erwärmte, nicht völlig erlösche, sondern fortwährend die edelsten und besten Geister erleuchte!

*) Bröndstedt II, S. 145. 158.

## Schicksale des Parthenon.

---

So stand der Parthenon mit der Herrlichkeit seines Bilderschmucks noch ein halbes Jahrtausend nach Phidias und Perikles, als Plutarch und Pausanias ihn bewunderten. Und was ist er jetzt!

Wohl erfüllt noch heute ein Wald hochaufstrebender Säulen, von reichen Gesimsen gekrönt, durch Schönheit der Formen und Verhältnisse das Auge mit Entzücken. Aber auf den ersten Anblick ist selbst die stärkste Phantasie unvermögend, aus der wüsten Verstümmelung sich das Ganze wieder in seiner alten Herrlichkeit herzustellen. Die Säulen, jetzt des Daches, der Deckenbalken und zum Theil selbst der Kapitelle beraubt, ragen klagend hinein in die blaue Luft. Verstreuet im wirren Durcheinander füllen die schönsten Baustücke den Schuttboden des inneren Tempelraums — ein verlaessnes Schlachtfeld, bedeckt mit verstümmelten Leichen und Gliedern, Entsetzen und Klage erweckend. Verschwunden ist der Schmuck der Metopen, zertrümmert die herrlichen Giebel, entführt auch selbst die verstümmelten Reste ihrer schönheitstrahlenden Statuengruppen, ausgebrochen bis auf wenige Platten der reiche Bilder-

kranz des Cellafrieses. Man mag, wie der neueste deutsche Reisende *) schreibt, diese Zertrümmerung noch so oft in Bildern und Büchern gesehen haben, an Ort und Stelle wirkt sie in einer Weise ergreifend und niederschlagend, wie man es nimmer gedacht und erwartet; und unwillkürlich durchzuckt die Seele des Beschauers der Weheruf des Dichters:

Das ist das Loos des Schönen auf der Erde!

Und wer hat dem Schönsten, das die höchste Kunst der Welt geschaffen, dieses Loos bereitet? Die Antwort auf diese Frage klingt noch trauriger. Es war nicht das kunstzerstörende Christenthum, das diesen Frevel verübte. Nach seinem Siege über das Heidenthum fand es den Parthenon noch wohl erhalten, und friedlich zog die heilige Jungfrau, die Mutter des Gottessohnes, ein in den Tempel der jungfräulichen Mutter des Erichthonius. Noch heute zeugen von diesem Wechsel die Reste byzantinischer Kirchengemälde an den inneren Wänden der Cella, und Kaiser Basilius, der nach Besiegung der Bulgaren um 1019 auf seiner Triumphreise durch Hellas auch Athen besuchte, brachte, wie der Historiker Cedrenus erzählt, der Gottgebärerin ein Dankopfer dar und schmückte ihren Tempel mit reichen Gaben und Weihegeschenken. Es waren nicht die Heereszüge der wilden nordischen Wanderschaaren, deren Fluthen sich meist brachen an der unersteiglichen Felshöhe der alten Götterburg; nicht die fränkischen Abenteurer des Mittelalters, welche in Folge der Kreuzzüge als Herzöge von Athen die Akropolis zu ihrer Hofburg machten, und von deren kriegsbedrängtem Dasein noch heute der hohe Wartthurm über dem südlichen Propyläenflügel Kunde giebt; auch nicht die Türken, die unter Omar (1456) die Stadt der Minerva eroberten und sie zum Leibgedinge machten für den Harem des Sultans. Wohl ward der Parthenon jetzt zur Moschee, von deren Minarete auf dem westlichen Giebel der Imam zum Gebete rief; die Propyläen hallten wieder von dem Schritte

*) H. Hettner, Griechische Reiseskizzen 1853, S. 10.

der Janitscharen, denen sie als Wachthaus dienten, und Waffen und Pulvermagazine wurden aufgehäuft in den geheiligten Räumen der Burgtempel. Aber selbst der Türken Barbarei zerstörte nichts von den größeren Monumenten, und die Akropolis erreichte in ihren wesentlichen Denkmälern wohlerhalten das Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Noch im Jahre 1676 sahen zwei Reisende, der Franzose Spon und der Engländer Wheler, den so wunderbar erhaltenen Parthenon in seiner ganzen Herrlichkeit. Vier Jahre vor ihnen hatte ein Schüler des berühmten Malers Lebrün, der Franzose Jacques Carrey, der den Gesandten Ludwig's XIV., Marquis Ollier de Nointel, auf seiner Reise nach Konstantinopel als Zeichner und Maler begleitete, die Bildwerke des Parthenon in einer Reihe von Skizzen gezeichnet, deren Originale jetzt die Pariser Bibliothek bewahrt. Sie umfassen einen großen Theil des Cellafrieses, die beiden Giebelfelder und die ganze südliche Metopenreihe. Zwei Monate hatte er daran gearbeitet, fast bis zum Verluste des Augenlichts, indem er, wie sein Zeitgenosse Spon erzählt, bei dem blendenden Reflexlichte des Marmors, ohne irgend ein Gerüst, Alles von unten her sehen und zeichnen mußte. Wenn auch ohne Sinn für das Ruhigerhabene des großen griechischen Styls und ohne Treue im höheren Sinne gemacht, sind doch diese Skizzen, zumal die Zeichnungen nach den beiden großen Giebelgruppen, von unschätzbarem Werthe für die Kenntniß beider großen Kompositionen, von denen sich damals noch zwölf ganze Figuren des östlichen Feldes am Tempel befanden, während jetzt nur noch zwölf oder dreizehn Bruchstücke derselben im britischen Museum übrig sind. Am westlichen Giebel hatte Carrey noch zweiundzwanzig Figuren vorgefunden und gezeichnet; jetzt sind fünf verstümmelte Fragmente im britischen Museum Alles, was wir davon besitzen. Es war hohe Zeit, daß wenigstens ein günstiges Geschick uns durch den französischen Maler eine sichere Kunde des Vorhandenen bewahrte. Denn wenige Jahre später brach die Zerstörung herein mit einer Furchtbarkeit, um derentwillen der Kunstfreund das Andenken des deutschen Mönchs verwünschen möchte, der einst das Mittel zu derselben erfand.

Es war im Sommer des Jahres 1687, als der Feldmarschall der Republik Venedig, Graf Otto von Königsmark, mit dem Generalkapitain und späteren Dogen Francesco Morosini vereint, aus dem bereits eroberten Peloponnes heranzog gegen Attika, um auch dies den Türken zu entreißen. Norddeutsche Soldtruppen bildeten den Kern seines Heeres, wie er selbst ein Deutscher war, aus einem durch Tapferkeit, aber auch durch wüste Sinnesart und berserkerhafte Wildheit berufenen Geschlecht. Die Türken verließen Athen und zogen sich auf die Akropolis zurück. Die Stadt, von Griechen bewohnt, damals noch ziemlich wohl gebaut und schöner, reicher und blühender als irgend eine andere Griechenlands, ergab sich sogleich nach Ankunft der Armada, in welcher die Griechen ihre Befreier vom türkischen Joche begrüßten. Königsmark schlug sein Lager auf in dem schönen Olivenwalde, der in einiger Entfernung die Stadt und ihre Burg umgab. Er forderte die Burg zur Uebergabe auf, aber vergeblich. Da führte er seine Mörsergeschütze auf den steilen Hügel der Pnyx, und eröffnete von dort aus, sowie mit einer zweiten, in der Stadt selbst errichteten Batterie am 25. September das Feuer gegen die Akropolis. Gleich Anfangs schlug eine Kugel in ein kleines Pulvermagazin bei den Propyläen, und zerschmetterte den wohlerhaltenen Bau des kleinen zierlichen Tempels der unbeflügelten Nike. Aber an einem der nächstfolgenden Tage (28. September) geschah das Entsetzlichste. Der türkische Pascha hatte alle seine und der Seinen Schätze und die ganze Kriegsmunition in den Parthenon bringen lassen. Er hielt sich wohl gesichert auf der uneinnehmbaren Höhe und lachte des Ungläubigen, der sein Pulver gegen ihre Felsenwände verschwendete. Da traf durch einen Zufall eine Bombe in das schlechtverwahrte Pulvermagazin, und siehe — der Tempel, dessen Herrlichkeit zwei Jahrtausenden getrotzt hatte, ward mitten auseinandergerissen und in zwei große, von einander geschiedene Ruinen, eine östliche und eine westliche, verwandelt. Der ganze östliche Theil der Cella mit fünf Säulen des Pronaos, mit allen Säulen und Baugliedern, die das innere Dach bildeten, wurden zerschmettert, acht Säulen der nördlichen, sechs der südlichen Säulenhalle (des Peristyls),

nebst allen Basreliefs und Metopen, welche zu diesem Theile des Gebäudes gehörten, hinabgestürzt und zertrümmert. Auch der östliche Giebel ward bedeutend beschädigt. Ein venetianischer Offizier, der wenige Monate später unter den Trümmern umherwandelte, schrieb, daß auch so noch die Ruine ihn mit sprachloser Bewunderung erfülle (non ho potuto non farmi restare estatico in contemplarla). Es war ein Jammer, der selbst rauhe Krieger ergriff. Es ist nicht wahr, daß Königsmark nicht gewußt habe, was er that, als er seine Feuerschlünde gegen die edelsten Denkmäler der Kunst richtete. Er war kein antiker Barbar im Sinne roher Unwissenheit, aber er war ein moderner Barbar, ein Zögling der Sittenwüstheit des goldenen Adelszeitalters unter Ludwig XIV. und im Kriegshandwerk verwildert. Im Gefolge seiner Gemahlin, die ihn nach Griechenland begleitet hatte, befand sich eine gebildete schwedische Dame, Anna Ackerjhelm. Diese Frau war Augenzeugin des Unheils; sie schrieb darüber an ihren Bruder, den Vorsteher der Stockholmer Bibliothek, in einem ausführlichen, aus Athen datirten Briefe: »Die Festung liegt auf einem Berge, dessen man am schwierigsten habhaft wurde, weil keine Mine angelegt werden konnte. Wie ungern hätte Se. Excellenz den schönen Tempel zerstört, der nun an 3000 Jahre gestanden hat, und Minervä-Tempel genannt wird! aber es half nichts; die Bomben thaten ihre Wirkung, und somit kann in dieser Welt dieser Tempel nimmermehr ersetzt werden!« Nur wenige Monate lang behaupteten die Sieger den Besitz Athens als kurzen Preis dieses Vandalismus, denn nach dieser Zeit mußten die Venetianer Attika verlassen auf Nimmerwiederkehr; den Verwüster selbst raffte bald darauf die Pest im Lager auf Negroponte hinweg.

Zuvor aber sollte auch der von der Pulverexplosion verschonte Rest des edlen Bauwerks noch neue Verwüstung erleiden durch die Eitelkeit der Sieger, denen es nach Tropäen verlangte für ihre Heldenthat. Wie Morosini zu diesem Zwecke den kolossalen Marmorlöwen vom Piräeus wegnehmen und nach Venedig einschiffen ließ, wo er noch jetzt am Eingange des Arsenals zu sehen ist, so befahl Königsmark, die wunderbaren,

gleichsam lebenathmenden Rosse von dem Siegeswagen der Athene im westlichen Giebelfelde nebst der Statue der Göttin loszubrechen. Dies Roßgespann war die Bewunderung Aller, welche es gesehen, selbst in einer Zeit, wo den Nachkommen der alten Griechen der Name des herrlichen Tempels fremd und unverständlich geworden und die Bezeichnung Pantheon an die Stelle des unbekannten Wortes Parthenon getreten war. Die Berichte der Reisenden Spon und Wheler, welche es noch in seiner Schönheit gesehen, strömen über von Ausdrücken der Bewunderung. In diesen sich freudig aufbäumenden, lebensprühenden Roßgestalten schien sich der Künstler selbst übertroffen, ihnen »mehr als nur scheinbares Leben, ein Feuer und einen Stolz verliehen zu haben, würdig der Gottheit, deren Wagen sie zogen« *). Königsmark's Arbeiter brachen sie los von ihrem Standorte, aber ungeschickt und sorglos ließen sie die Last hinabstürzen von ihrer Höhe, und die edelsten Kunstgebilde wurden bis auf einen, noch in Athen befindlichen, sehr beschädigten Pferdekopf, am Felsen zu Staub zerschmettert **).

Was die Feldherren im Großen thaten, begingen die Untergebenen im Kleinen. Jeder mochte wohl gern ein Andenken von der altberühmten Stätte mit fortnehmen. Das Meiste davon zerstreute sich und ging verloren, da Viele ihre Heimath nicht wiedersahen. Zwei Köpfe einer Metope von der Südseite des Parthenon, einen Centauren- und einen Lapithenkopf, schickte ein dänischer Offizier nach Kopenhagen, wo sie anderthalbhundert Jahre später Bröndstedt entdeckte. Unter allen jetzt

---

*) Spon: Il semble que l'on voit dans leur air un certain feu et une certaine fierté, que leur inspire Minerve, dont ils tirent le char (Voyage etc. II, p. 84, ed. 1724). — Wheler. The sculptor seems to have outdone himself, by giving them more than seeming life: such a vigour is express'd in each posture of their prauming and stamping, natural to generous horses (A Journey into Greece etc. p. 361. Lond. 1682. fol.).

**) La poca accortezza di alcuni gli fè cadere, e si ruppero non solo, ma si disfecero in polvere. (Brief eines venetianischen Offiziers der Expedition.)

noch übrigen Köpfen des Parthenon sind diese beiden, zumal der des Centauren, bei Weitem am besten erhalten. Auf gleiche Weise kam der Kopf einer weiblichen Giebelstatue nach Venedig und von da nach wunderlichen Schicksalen in das Museum des Louvre, wo sich auch eine Platte des Cellafrieses und ein anderer schon früher durch den Marquis von Nointel nach Frankreich gebrachter Kopf befinden.

Der Nachfolger Königsmark's und Morosini's in der Verwüstung des Parthenon war der von Byron für alle Zeit gebrandmarkte Schotte Lord Elgin, dessen Namen jetzt die letzten Reste der Schöpfungen des Phidias im britischen Museum zu London mit demselben Rechte tragen, wie Columbus' neuentdeckte Welt den Namen des Amerigo Vespucci. Elgin erwirkte sich als Gesandter Englands in Konstantinopel die Erlaubniß zu dem großartigsten Kunstraube, der je begangen ist. Ausgerüstet mit einem Ferman, der ihm gestattete, »in Griechenland von allen Steinen zu zeichnen, zu formen, auszugraben, auch wegzunehmen, was ihm beliebe,« begnügte er sich nicht damit, die zahlreichen Ueberreste der bereits herabgestürzten Skulpturen des Parthenon zu sammeln und vor weiterer Zerstörung zu bewahren, sondern er ließ von rohen Händen die noch vorhandenen Giebelstatuen herunterschleifen, die Metopen ausbrechen und den ganzen noch übrigen Fries der Cella, bis auf ein Stück der Westseite, aus seinen Fugen heben, um die so geraubten letzten Reste Phidiassischer Kunst für eine hohe Summe an die englische Regierung zu verkaufen! Bei dieser letzten und grausamsten Verwüstung ging unglaublich viel edles Alterthum der Akropolis zu Grunde, und das Gebäude selbst ward mehr als je seinem Untergange entgegengeführt. Stehende Säulen und Karyatiden wurden unter dem Gebälke fortgerissen und das Kranzgesims des Parthenon hinabgestürzt. Auch von den losgebrochenen Skulpturen selbst verunglückte Vieles, während Anderes durch die Ungeschicktheit der angewendeten Arbeiter neue Beschädigungen erlitt. Laut wehklagten die Griechen bei dieser Zerstörung und selbst die stumpfen Türken empfanden Mitleid bei dem Anblick der schmählichen Verstümmelung. »Als der türkische Disdar,« so erzählt ein Augenzeuge, »die letzte

der Metopen ausbrechen und dabei einen großen Theil des prächtigen Gesimses nebst einer der Triglyphen unter den rohen Händen von Elgin's gedungenen Arbeitern herabstürzen und zerschmettern sah, nahm er seine Pfeife aus dem Munde, trocknete eine Thräne ab und sagte in einem bittenden Tone zu dem Helfershelfer des Lords, dem neben ihm stehenden Italiener Lusieni: *Τέλος*! (laßt's genug sein!)

Und um das Maß des Unheils zu füllen, verursachte Elgin's Plünderung zu der Verwüstung des edelsten Bauwerks und seines Bilderschmucks noch einen letzten unersetzlichen Verlust. Ein ganzes Schiff, mit seinem Raube beladen, scheiterte bei Cerigo, und die Fluthen des Meeres begruben für ewig die herrlichsten Werke höchster menschlicher Kunst.

---

## Uebersicht der erhaltenen Reste.

Wir beginnen die Uebersicht der uns noch erhaltenen, sämmtlich mehr oder weniger verstümmelten Reste der Parthenonsskulpturen mit den Metopen.

Von denselben befinden sich siebzehn Tafeln im britischen Museum, eine im Louvre. Sie sind alle, bis auf zwei, der am besten erhaltenen Südseite des Tempels entnommen. Sechzehn derselben sind Darstellungen des Lapithen- und Centaurenkampfes. Die vollständige Metopenreihe dieser Seite, aus zweiunddreißig Tafeln bestehend, von denen dreiundzwanzig Centaurenkämpfe, die neun übrigen Darstellungen aus dem Pallaskult enthielten, ist uns durch die Carrey'schen Zeichnungen wenigstens in der Komposition erhalten. Am Tempel selbst befinden sich außerdem noch — aber bis zur Undeutlichkeit verstümmelt — die vierzehn Metopen der Ostseite, Thaten der Athene gegen die Giganten und Kämpfe ihrer Lieblinge Theseus und Herakles darstellend, und die vierzehn der Westseite mit Kampfscenen aus dem Kriege der Griechen gegen die Perser. Von der Nordseite sind zwanzig Metopen völlig zerstört; zehn davon aber sind uns in ihrer Komposition durch einen Zeichner aufbewahrt, der sehr wahrscheinlich noch vor Carrey die-

ſelben an Ort und Stelle ſkizzirte. Dieſe Skizzen befinden ſich in dem Kupferſtichkabinet des Louvre *). Am Tempel ſelbſt gewahrt man noch unkenntliche Bruchſtücke von etwa zehn bis zwölf Metopentafeln.

Von dem Frieſe der Cella, den die Reiſenden vor der Kataſtrophe von 1687 noch faſt ganz erhalten ſahen und von dem Carrey den größten Theil der Darſtellungen noch abzeichnete, ſieht man jetzt am Tempel ſelbſt nur noch die Tafeln der weſtlichen Rückſeite in ziemlich erträglichem Zuſtande; einzelne unter den Trümmern des Parthenon gefundene Friesplatten lehnen an den inneren Wänden der Tempelcella. Dreiundfunfzig Platten in einer Geſammtlänge von zweihundertunddreißig Fuß (beinahe die Hälfte des ganzen Frieſes umfaſſend, deſſen Länge etwa vierhundertundachtzig Fuß betrug), enthält das britiſche Muſeum der Elgin marbles, wo auch die Abgüſſe der ganzen Weſtſeite aufgeſtellt ſind; eine einzelne befindet ſich im Louvremuſeum. Der Reſt der Darſtellungen iſt uns, bis auf einige ſiebzig Fuß des ganzen Umfangs, durch Zeichnungen bekannt.

Von den Giebelgruppen endlich enthält das britiſche Muſeum faſt alle noch vorhandenen wichtigſten Bruchſtücke. Die vierundzwanzig Figuren (darunter vier Pferdeköpfe), die im öſtlichen Giebelfelde die Geburt der Athene darſtellten, waren ſchon 1674, als Carrey dieſen Giebel zeichnete, auf zwölf zuſammengeſchmolzen. Von ihnen befinden ſich im britiſchen Muſeum noch zwölf Fragmente, die mit neun Nummern bezeichnet ſind. Der weſtliche Giebel enthielt in gleichfalls vier- bis fünfundzwanzig mehr oder weniger koloſſalen Statuen den Wettſtreit der Athene mit Poſeidon. Dabei befanden ſich vier Pferdegeſtalten. Carrey zeichnete noch zweiundzwanzig dieſer Figuren am Tempel ſelbſt, während jetzt nur noch etwa fünf Fragmente im britiſchen Muſeum übrig ſind. Am Parthenon ſelbſt und in der zu Athen ſehr kümmerlich hergerichteten Sammlung antiker Bildwerke befinden ſich nur noch einzelne Reſte von Gliedmaßen, Rümpfen und ähnlichen Trümmern **).

---

*) Bröndſtedt II, S. 278.

**) S. Welcker, Alte Denkm. I, S. 108. 117—120.

Es iſt kaum nöthig, den Freund alter Kunſt auf die hohe Wichtigkeit hinzuweiſen, welche dieſe koſtbaren Reſte für Jeden haben, der tiefer in das Weſen griechiſcher Plaſtik eindringen möchte. Dieſe Skulpturwerke ſind zunächſt, mit alleiniger Ausnahme der Laokoonsgruppe, die einzigen Hauptwerke, welche wir aus dem Alterthum im Originale haben. Von allen anderen iſt durch geiſtreiche Kombinationen höchſtens nachgewieſen, daß ſie Kopien berühmter Originale ſind. Hier aber haben wir die wirklichen Urbilder, die ſicheren Originale Phidiaſſiſcher Kunſt, Werke, welche ſiebenhundert Jahre lang die Bewunderung der alten Welt waren, und die noch im Zeitalter des Hadrian ein Plutarch an Schönheit und Anmuth unerreichbar nannte. Ein Phidias entwarf ſie und ſeine Schüler, ſelbſt große Meiſter, wie Kolotes, Alkamenes, Agorakritos, führten ſie aus unter ſeinen Augen, während ſeine Hand ihren Arbeiten die letzte Vollendung gab. Denn nicht nur als ſchöpferiſchen Erfinder, ſondern auch in der Kunſt des Meißels ſelbſt verlieh das Alterthum den höchſten Preis dem Meiſter, der, wie Ariſtoteles ſagt, gleich groß war in der Toreutik wie in der Kunſt des Marmors.

## Die Metopen.

Bei keinem Theile der Skulpturzierden des Parthenon iſt ihre Entführung von dem Bauwerke, dem ſie angehörten, mehr zu beklagen, als bei den Metopen, weil gerade ſie nur am Gebäude ſelbſt richtig geſehen und verſtanden werden können.

Ein Kunſtwerk — ſei es durch Farbe oder durch erhobene Form, oder durch beide zugleich vollendet — will nach ſeinen eigenthümlichen Bedingungen aufgefaßt und beurtheilt ſein. Zu dieſen gehören aber bei jeder Kompoſition, welche ſich einem größeren Architekturwerke anſchließt und unterordnet, vorzüglich zwei Rückſichten: die eine auf den Platz, den ſie am Gebäude einnahm, die andere auf das Licht, in welchem ſie geſehen zu werden beſtimmt war. Keine dieſer beiden Bedingungen iſt mehr vorhanden für die in den Muſeen von London und Paris aufbewahrten

siebzehn Metopen des Parthenon. Sie waren berechnet auf eine Höhe von vierzig Fuß, auf starkes Tageslicht, auf den Gesammteindruck einer großen Reihe ähnlicher, in gleichen Abständen erscheinender Darstellungen, und endlich auf ihr harmonisches Zusammenstimmen in der Symmetrie des schönen Ganzen. Die Figuren, vier Fuß hoch, treten bis zehn Zoll hervor. Dies starke Hervortreten war nur eine nothwendige Folge jener örtlichen Verhältnisse. Es war gefordert durch das starke Licht, in welchem sie erschienen. Sie bedurften desselben, sowie des jetzt verschwundenen kräftigen Farbenanstrichs, der nicht nur Gewänder und Haare, sondern auch die nackten Theile in ihrer verschiedenen Farbennüancirung hervorhob, um in solcher Umgebung ihre Wirkung zu thun. Sie bedurften endlich, um den Blick des Beschauers zu konzentriren, des abschließenden Rahmens, mit welchem oben und unten die Vorsprünge der Kranzleisten und Unterbalken und die Vereinigung der Triglyphen zu beiden Seiten sie umgaben. Solcher Bedingungen beraubt, erscheinen ihr starkes Relief und ihre heftig bewegten Gestalten an den Wänden unserer Kunstspeicher barock und willkürlich, während jene Eigenschaften doch vielmehr an Ort und Stelle gerade den tiefen Blick des Künstlers bezeugten*).

Die in London befindlichen Metopen enthalten nur Darstellungen des Centaurenkampfes. Die Griechen sind alle jung und bilden einen schönen Gegensatz zu den durchweg bejahrten Centauren. Die kämpfenden Gruppen zeigen, wie beim Apollotempel zu Bassä, bald die eine bald die andere Partei kriegerisch oder beide noch im unentschiedenen Kampfe begriffen. Die Mienen der Lapithen sind nicht affektlos, doch im Vergleich zu den Centauren höchst gemäßigt. Dies war für den Künstler nicht geboten durch ein abstraktes Gesetz der Schönheit oder der Ruhe, — denn diese ist aufs Sichtbarste verletzt durch die Wildheit aller Bewegungen, jener widerspricht die offenbar karikirte Bildung der Centauren, — sondern der Gegensatz hat sich hier in Personen getheilt; das Mannigfache eines

*) Bröndstedt, Reisen in Griechenl. II, S. 194. 195.

Charakters hat sich, nach Schorn's feiner Bemerkung, in Charaktere auseinandergelegt, wie beim Laokoon die Heftigkeit in seinem Antlitze kontrastirt mit dem milden Ausdrucke seiner beiden Söhne.

Als die schönste der Gruppen gilt allgemein diejenige, wo der siegreiche Centaur in wildem Uebermuth über den hingestreckten Körper seines erschlagenen Feindes hinweggalopirt. Sein ausgestreckter linker Arm, über welchem das Löwenfell niederflattert, die stolz gehobene Rechte, der aufwärts gebogene Schweif des Thiermenschen, — Alles an dieser herrlichen Figur entspricht dem beabsichtigten Ausdrucke wilder Siegesfreude, der noch gehoben wird durch die Ruhe des Todes, welche über den schönen Leib des erschlagenen Jünglings ergossen ist. Diese Metope ist der Liebling aller Besucher des britischen Museums, der gebildeten Kennerschaft sowohl, wie des natürlichen Sinnes, und an ihr erfüllt sich jenes Wort des feingebildeten Römers Cicero, wenn er von dem Künstler, der sie schuf, ausruft: Ein Werk des Phidias besitze eine beim ersten Anblick zur Bewunderung zwingende Kraft*). Wer aber die in Original und Zeichnungen erhaltenen Reste dieser Schöpfungen des Meisters mit Genuß studiren will, dem hat der Däne Bröndstedt, im zweiten Bande seines mit schönen Abbildungen reich ausgestatteten Reisewerkes, dazu durch seine vortreffliche Erklärung der Metopen das beste Mittel an die Hand gegeben. Hier genügt es zu bemerken, daß die Ausführung nicht überall gleich ist, sondern die verschiedenen Hände der ausführenden Künstler verräth.

## Der Panathenäenzug des Cellafrieses.

In einer Gesammtlänge von vierhundertachtzig Fuß umgab, wie wir sahen, diese großartigste und schönste aller Reliefkompositionen in einer Höhe von vierzig Fuß die vier Außenwände des Gotteshauses. Die Höhe der Tafeln beträgt vierthalb Fuß. Die Figuren selbst sind im Gegensatze zu den Metopen, deren Gestalten oft nahezu als völlig runde

*) Phidiae opus simul adspectum et probatum est.

Statuen heraustreten, ganz flach gehalten. Der Vorſprung beträgt nur etwa zwei Zoll. Denn weil die Skulpturen nur durch die Zwiſchenräume der den Tempel umgebenden Säulen ein gedämpftes Licht erhielten und auf den Nebenſeiten in keiner größeren Entfernung als von fünfundvierzig Fuß geſehen werden konnten, ſo durfte der Künſtler hier kein Hochrelief anwenden, wenn er nicht durch den Schattenwurf die Deutlichkeit der Figuren beeinträchtigen wollte. Dagegen diente der azurblaue Grund, die Vergoldung der Verzierungen und vielleicht auch hier und da die Bemalung der Gewänder dazu, die Wirkung für das Auge zu erhöhen.

Wenn man in dem Raume des britiſchen Muſeums umherwandelnd, die dort aufgeſtellten und nach ihrer alten Reihenfolge geordneten Tafeln betrachtet, ſo kann man nicht umhin, dem geiſtvollen deutſchen Beſchreiber der Akropolis darin beizuſtimmen, daß kein Kunſtwerk des Alterthums gleiche Bewunderung verdient als dieſer Fries des Parthenon; denn nirgends entfaltet ſich in karg gemeſſenem Raume, bei ſchwach erhabenen Formen ſo mannigfaltige Bewegung, ſo viel athmendes Leben, und nirgends hat ſo wie hier die ſittliche Schönheit und, ſetzen wir hinzu, die ideale Freiheit der griechiſchen Kunſt ſo vollkommenen Ausdruck gefunden. Sämmtliche Figuren ſind in Profilanſicht, eine hinter der anderen und doch keine Spur von Einförmigkeit und ermüdender Wiederholung. Dieſe reiche Fülle der Figuren und Gruppen verwirrt niemals die Ueberſichtlichkeit des Ganzen, nirgends ſtört ſie den ruhigen Genuß der einzelnen Gebilde. Die plaſtiſche Klarheit des attiſchen Lebens ſelber iſt es, die ſich in dieſem reichen Kunſtgebilde wiederſpiegelt, das beſtimmt war, einen der ſchönſten Momente jenes Lebens dauernd feſtzuhalten. Man werfe, nachdem man die Abgüſſe des neuen Muſeums zu Berlin geſchaut, einen Blick auf das Chaos des koloſſalen farbigen Frontenfrieſes der Schinkel'ſchen Wandgemälde des alten Muſeums, und man wird den Gegenſatz ſchneidend empfinden. An dieſen Parthenonsreliefs kann man zugleich das Weſen des griechiſchen Reliefs in ſeiner Vollendung erkennen. Auf jede maleriſche Wirkung iſt verzichtet, die Figuren ſind alle als auf einem Plane ſtehend gedacht. Kein Hintergrund iſt an=

gedeutet, obſchon doch der wirkliche Feſtzug der Panathenäen ſich durch die Stadt bewegte. Die Vertheilung der Figuren iſt durchaus gleichmäßig, nirgends eine größere Lücke, nirgends eine Zuſammendrängung der Geſtalten. So angelegen war dem Meiſter die gleichmäßige harmoniſche Füllung des Raumes, daß er, um ſie nicht zu beeinträchtigen, lieber einen Fehler machte, indem er z. B. den Schenkeln der Reitenden nicht die durch ihre Haltung geforderte Verkürzung gab. Alle Köpfe haben faſt ganz gleiche Höhe; auch dies iſt eine Forderung der Schönheit des griechiſchen Reliefs. Phidias verkürzte lieber die Dimenſionen der Reiter und ihrer Roſſe und vergrößerte die der ſitzenden gegen die ſtehenden Figuren, als daß er ein unruhiges Auf und Ab der Köpfe dargeſtellt hätte.

Wir können nur Einzelnes hervorheben aus dieſer Welt edelſter Kunſtgeſtaltung, um Sinn und Auge des Betrachters darauf hinzuweiſen. Wir übergehen die auf Stühlen ſitzenden erhabenen Geſtalten der Götter und vergötterten Heroen, welche den Zug empfangen; die Frauengeſtalten der edlen Matronen, die, von den Jungfrauen durch ihre Kleidung verſchieden, ſich mit den heiligen Geräthen im Zuge bewegen, die Lyra- und Flötenſpieler, durch welche Phidias ſeinem Freunde Perikles eine Huldigung darbrachte, der die Kunſtwettſtreite derſelben als neue Zier dem Feſte zugefügt, und wenden uns zu den Geſtalten der Reiter und den Siegergeſpannen der Wagenlenker, die vor Allem die Aufmerkſamkeit des Beſchauers auf ſich ziehen. Hier ſehen wir die Blüthe der Jugend jener reichen fürſtlichvornehmen atheniſchen Adelsgeſchlechter vor uns, als deren hiſtoriſcher Repräſentant ein Alkibiades erſcheint. Es ſind lauter jugendlich ſchlanke, ſtahlkräftige Geſtalten von den herrlichſten Proportionen in den edelſten und einfachſten Attitüden. Formen und Bewegung ihrer Roſſe, Haltung und Koſtüme der Reiter, die geiſtreich abwechſelnde, ſtets natürliche Vertheilung der Figuren, die lebensvolle Motivirung ihrer Bewegungen entzücken den Betrachter immer aufs Neue. Die linke Zügelhand iſt beim ruhigen Gange des Paradegalops durchaus in der kunſtgerechten Haltung, nur bei heftigem Sprunge des Pferdes erſcheinen zu-

weilen beide Hände thätig. Bewundernswürdig iſt die Kunſt wie die Freiheit im Wechſel ihrer Koſtüme. Einige erſcheinen im Helm, andere das Haupt bedeckt mit dem theſſaliſchen Reiſehute, der wieder bei anderen am jetzt verſchwundenen Bande im Nacken zurückhängt. Die meiſten endlich ſind barhaupt und mit einer bis ans Knie geſchürzten Tunika bekleidet. Andere haben dazu noch die Chlamys, den leichten helleniſchen Reitermantel. Andere endlich haben gar keine weitere Bekleidung als dieſes letztere vorn am Halſe befeſtigte Gewand, das, zurückflatternd bei der raſchen Bewegung des dahergalopirenden Reiters, die herrliche Bildung der Leiber in völliger Nacktheit ſehen läßt. Nackt ſind auch bei den meiſten die Füße, während ſie bei anderen bedeckt ſind durch den Embates genannten Halbſtiefel. Aus dem Allen ſehen wir, welche Freiheit der Künſtler bei den Alten im Betreff des Koſtüms ſeiner Geſtalten ſelbſt in der Darſtellung ſolcher Gegenſtände genoß, die das gegenwärtige Leben ſelber darbot. Schwerlich erſchienen die jungen atheniſchen Edlen bei jenem Feſtaufzuge in ſolcher Nacktheit, wie ſie Phidias uns darſtellt, und ſicher tummelten ſie ihre feurigen Roſſe nicht unbeſchuht. Auch ſchritten gewiß die edlen atheniſchen Frauen nicht barfuß einher am Feſte der Panathenäen. Aber der helleniſche Künſtler ſah auf die Bedingungen der Schönheit; er idealiſirte und veränderte die Koſtüme ſeiner Figuren wo und wie er es brauchte, und erkannte kein Geſetz über ſich, als die Forderung ſeines Schönheiterfüllten Auges, ſicher, darin verſtanden zu werden von ſeinem Publikum, von ſeinem Volke. Er nahm ſich ſolche Freiheit ſelbſt im Portrait, während unſere Bildhauer ſogar die Lederſtrippen der Beinkleider an Portraitſtatuen nicht vergeſſen dürfen!

In den Pferden finden wir die Formen wieder, welche Xenophon in ſeiner Schrift von einem vollkommenen Pferde verlangt, und die alſo damals zu Athen als die ſchönſten galten: die zierlich kräftigen Beine, den erhabenen ſchön gebogenen Hals, das vortretende Auge, die weit geöffneten Nüſtern, das kleine Ohr, die breite Croupe und den kurzen Leib. Selbſt die bäumende Bewegung bei vielen entſpricht der von dem Alt-

meiſter der Hippologie geforderten Gangart des Paraderoſſes, die, wie Xenophon ſagt, eine edle Seele im kraftvollen Körper des Thieres verrathe. Es iſt das edle Roß orientaliſcher Zucht, das echte edle Reitpferd, deſſen Typus Phidias nachgebildet hat*). Die Mähnen ſind kurz geſchnitten, die Roſſe ſelbſt, wo das Geſchlecht kenntlich iſt, Hengſte. Bei denen, welche von ihren Reitern noch nicht beſtiegen ſind, finden ſich die anmuthigſten Stellungen. Beſonders ſchön iſt ein ſolches, das den zwiſchen die Vorderfüße geſenkten Kopf an den Knieen derſelben reibt. Auch die Opferſtiere ſind herrliche Formen voll Bewegung und Leben. Das Widerſtreben der Thiere, die Anſtrengung der Männer, um die von ihnen geleiteten zu bändigen, lieferten dem Künſtler zahlreiche Motive für die mannigfaltigſten Stellungen und wirkungsreichſten Gruppen. Die Platten der mit vier, drei und zwei Pferden beſpannten Kriegswagen, unter denen ſich beſonders ein Zweigeſpann, von einer Victoria gelenkt, auszeichnet, gehören zu den am beſten erhaltenen der Sammlung. Schon Visconti hat darauf hingewieſen, daß hier an Menſchen und Thieren die Adern und Muskeln mit einer Einſicht angegeben ſind, welche beweiſen kann, daß Phidias und ſeine Schule anatomiſchen Studien nicht fremd waren**). Vor allen aber die ſchönſten Kompoſitionen bieten diejenigen Friestafeln der Weſtſeite, wo die zuletzt angekommenen Theilnehmer, hier mit ihrer Bekleidung, dort mit dem Bändigen ihrer Roſſe beſchäftigt, im Aufſteigen begriffen und in verſchiedener Weiſe beeilt erſcheinen, ſich dem Zuge anzuſchließen. Hier finden wir auch in einem ſolchen jungen Reiter das Originalmotiv der Dioskuren von Monte Cavallo wieder. Ganz vortrefflich aber, und zugleich wundervoll erhalten iſt eine dieſer Gruppen (Nro. 47 der Sammlung des brit. Muſeums), wo ein Reiter im Fortſprengen begriffen iſt. Im Jagen flattert die Chlamys zurück, und zeigt die völlig nackten Formen des

*) Rühl, Ueber die Auffaſſung der Natur in der Pferdebildung der alten Plaſtik. 1846.

**) Visconti, Oeuvres diverses par Labus, T. III, p. 137.

Jünglings, der zurückgewendet den ihm folgenden Gefährten mit Wink und Blick zur Eile antreibt.

Was die Ausführung anlangt, so entdeckt das geübte Auge des heutigen Bildhauers auch bei diesen Reliefstafeln die Hand verschiedener Künstler, von denen die einen mehr der älteren Schule zugehören, während die anderen ganz in den Geist und die Weise des Phidias aufgehen. Doch ist die hierdurch entstehende Ungleichheit nicht so stark, um irgendwie den harmonischen Zug zu stören, der durch das Ganze hindurchgeht. Solche Ausführung durch verschiedene Hände war gewöhnliche und nothwendige Praxis. Wir haben noch in einer Inschrift die Bruchstücke einer Baurechnung über die Kosten des Erechtheustempels zu Athen übrig, und kennen aus ihr sogar noch die Namen der Marmorarbeiter, welche die einzelnen Figuren und Gruppen des hohen Friesreliefs lieferten, sowie die Preise, welche ihnen für ihre Arbeit gezahlt wurden.

Schon im Alterthum selbst waren diese Parthenonsskulpturen die Schule der Künstler, und mehrere der berühmtesten unter den uns erhaltenen Werken der alten Plastik sind offenbar aus bewußter Nachbildung einzelner Gruppen und Gestalten dieser allbewunderten Skulpturen hervorgegangen. Der große Kunstkenner, welchem dies bei der ersten Betrachtung ihrer Ueberreste in die Augen sprang, Visconti, setzte zugleich hinzu: Diese in den Kunstschulen Griechenlands fortlebende Bewunderung der Werke des Phidias und der Geist der Nachahmung, durch den diese Schulen eine die andere übertrafen, habe vorzugsweise das glänzende Resultat bewirkt, daß sie sich in der langen Dauer von sechs Jahrhunderten nie vom Wege des Schönen weder in der Theorie noch in der Praxis entfernten*). Zu den Beispielen solcher Nachbildung Phidiassischer Erfindungen gehört der berühmte Torso des Vatikan, dessen Meister Apollonius die Haltung seines ruhenden Herkules genau einer in Carrey's Zeichnungen erhaltenen sitzenden Figur des Westgiebels entnahm, welche in der Nähe der südlichen Ecke dem Ilissos der entgegengesetzten Seite

---

*) Visconti, Oeuvres diverses par Labus, T. III, p. 117.

entspricht. So sind die Centauren des Aristeas und Papias auf dem Kapitol (Mus. Cap. IV, 13) einer Metope nachgebildet, und der Mars Ludovisi in Rom, der Jason von Versailles, die Dioskuren von Monte Cavallo, die herrliche Victoria im Berliner Museum sind sämmtlich auf Originale in den Skulpturen des Cellafrieses zurückzuführen.

## Die Reste der Giebelstatuen.

Mit Recht kann man sagen, daß der Anblick dieser Fragmente vorzugsweise ein Prüfstein ist, wie weit der Beschauer Sinn und Verständniß besitzt für antike Plastik. Wer diesen Werken gegenüber dauernd kalt bleibt, der mag es aufgeben, griechische Kunst empfinden und verstehen zu lernen.

Ich sah dieselben zuerst in den Abgüssen des Lateranpalastes zu Rom. Aber obschon ich bereits in den großen Sammlungen Italiens die höchste Schönheit alter Plastik in den weltberühmten Meisterwerken gesehen, war es mir doch bei ihrem Anblicke, als weiche das Alles ehrfurchtsvoll zurück gegen diese spärlichen trümmerhaften Reste der Gestalten, denen Phidias selbst einst das schönheitvolle Leben seines göttlichen Geistes eingehaucht. Hier erst begriff ich, warum man diesen Meister den Homer der Plastik genannt. Die Alten, so bewundernswürdig in der treffenden Kürze ihrer Charakteristik, rühmten von Phidias, daß Keiner so wie er »Großheit mit Deutlichkeit« zu verbinden gewußt. Und in der That, Großartigkeit der Conception des Ganzen bei vollendeter Klarheit, Schärfe und Verständlichkeit alles Einzelnen, das ist das Wesen dieser nie genug zu preisenden Schöpfungen. Alles Conventionelle, Typische, Hergebrachte der früheren Kunst ist hier verschwunden. Der Genius, seiner Ueberlegenheit sich bewußt, verwarf alle willkürliche Satzung und erkannte nur das Wesen der darzustellenden Dinge selbst als sein höchstes und einziges Gesetz. Daraus gewann er jene höchste Natürlichkeit in Formen und Zügen, Haltung und Stellung, deren Vorbilder ihm das mit großem Blicke gesehene wirkliche Leben darbot.

Diese Lebendigkeit und höchste Lebenswahrheit sind es vor Allem, was die Parthenonsskulpturen erhebt über alle andere Werke der alten Plastik.

»Nicht die Schönheit der Formen, nicht der Reiz der Stellungen, nicht der Adel und die Anmuth des Ausdrucks, auch nicht die Freiheit oder Kühnheit der Ausführung, — nichts von dem Allen, obschon dies Alles sich an ihnen vorfindet, hat das Lob dieser Werke so hoch gesteigert, sondern allein ihre Lebendigkeit, diese gänzliche Durchdringung und Ueberwältigung der Natur, welche den Marmor gleichsam erweicht, in Fleisch verwandelt und mit Seele begabt hat. Diese Natürlichkeit der Stellungen und Bewegungen, welche so täuschend ist, als wären lebendige Wesen plötzlich in diesen Marmor umgeschaffen, hat die allgemeinste Theilnahme erregt, und jedes Lob, wenn es sich erschöpft hat, kommt zurück auf die halb liegende und so lebendig bewegte Gestalt des Ilissos, an dem die Haut weich und elastisch zu sein scheint, und auf jenen Pferdekopf, dessen feurige Lebenskraft selbst im Marmor glüht. Hier bestätigt sich glänzend der Spruch jenes alten griechischen Kunstrichters Longin: erst dann sei die Kunst vollkommen, wenn sie Natur zu sein scheine! Der Torso des Neptun vernichtete das Ansehen jener Behauptung Winckelmann's, daß die Griechen alle göttlichen Figuren ohne Nerven und Adern gebildet. Denn gerade das Schwellen der Adern unter der Haut ist an ihm bewundernswürdig. Die vollendete Kunst der Griechen nahm sich nicht heraus, die Natur nach abstrakten Begriffen zu zerstückeln und in organischen Körpern wesentliche Theile zu unterdrücken. Vielmehr war sie ganz in die Natur versenkt und innig mit ihr vereinigt. Auch in den Gewändern an allen diesen Bildwerken herrscht die größte Naturwahrheit und Lebendigkeit« *).

An die äginetischen Bildwerke mahnt uns einzig nur die gleiche Sorgfalt und Treue der Ausarbeitung, welche wir auch bei den Parthenonsskulpturen finden. Visconti erklärt dieselbe durch die Annahme,

---

*) Schorn, Studien griech. Künstler S. 231 ff.

daß dieſe Werke, ehe man ſie an den Ort ihrer Beſtimmung verſetzte, zuvor öffentlich ausgeſtellt wurden. Er ſchließt dies aus der bekannten Geſchichte von der verſchiedenen Wirkung der beiden Minerven des Phidias und ſeines Schülers Alkamenes. Aber dieſe Erklärung reicht nicht aus, ſelbſt wenn die Thatſache richtig wäre. Der herrliche Meiſter folgte vielmehr ſeiner eignen Luſt und Freude an der Nachbildung der Natur, wenn er keinen Theil, auch nicht die Rückſeiten unvollendet ließ, die ſich in ſolcher Höhe der Aufſtellung dem Blicke freilich entzogen, und nur von den wenigen Einzelnen bewundert werden konnten, denen es vergönnt war, auf der inneren Treppe des Parthenon in die nächſte Nähe dieſer Bildwerke zu gelangen. Das Gegentheil ſolcher Kunſttreue war ein Nothbehelf des Schnellarbeitens ſpäterer Zeit der ſinkenden Kunſt. Phidias aber verſchmähte es nicht, ſelbſt die Wellen, aus denen Hyperion's Wagen emporſteigt, mit treuer Sorgfalt auszuführen, obſchon kein Auge ſie von unten her wahrnahm.

Und ſo ſehen wir in dieſen Werken jene Lebendigkeit der Natur, welcher die äginetiſche Schule nachſtrebte, dem Künſtler der Parthenonswerke zum Spiel geworden und ſich der Idee, ſie verkörpernd, ohne Widerſtreben und Mühe anſchmiegen. Idee, Wiſſenſchaft und Technik ſind auf das Vollkommenſte ausgebildet, und Phidias, auf den Schultern ſeiner Vorgänger ſtehend, genießt die reifen Früchte deſſen, was ſie mit Fleiß und Anſtrengung geſucht und erſtrebt. Wie ein einziger Frühlingsregen alle die langſam und unſcheinbar gebildeten Knospen erſchließt zur vollendeten Pracht der Blüthe, alſo befreite das Genie des Phidias gleichſam mit einem kühnen Meißelſchlage den lebendigen Gott der Schönheit und des beſeelenden Geiſtes aus ſeinem Schlummer in der Marmorgeſtalt. In den Fragmenten dieſer Giebelſtatuen finden wir die Ideale aller der Größe und Weisheit des Kunſtſtyls, die wir an einem Torſo und Laokoon bewundern, und in den Frauengeſtalten übertrifft die erhabene Anmuth der Geſtalten, der Adel der Stellungen, der Reichthum der Draperien, die Kunſt des Faltenwurfs Alles, auch das Vollendetſte, was wir ſonſt beſitzen.

## Einzelnes.

### Die beiden Gruppen ruhender Frauengestalten.

Die erste dieser beiden Gruppen bilden zwei kolossale Frauengestalten, von denen die eine so neben der anderen und fast in deren Schooße ruht, daß sie Rücken und Schulter gegen den Busen und gegen die linke Seite der anderen sitzenden Figur gelehnt hat, während sie sich mit dem rechten Arme, dessen Ellenbogen auf dem Schooße der anderen ruht, leise aufstützt. Die erhöhter sitzende hält ihren linken Arm weich und lind hinabgesenkt über die linke Schulter der an ihrem Busen liegenden Schwester. Unaussprechlich weich, sanft und fließend ist dieses ruhende Ineinander beider Figuren hingegossen, und der Ausdruck der vollen Gegenseitigkeit dieses liebend umfangenden Beieinanderruhens webt über die Gruppe einen göttlichen Zauber. Man kümmert sich bei ihrem Anblicke wenig um die Deutungen der Alterthumsforscher, die hier bald diese bald jene attische Landesgottheiten dargestellt sehen. Für uns, die wir diese Gruppe getrennt von ihrem Zusammenhange mit der ganzen ursprünglichen Komposition, als ein eignes für sich bestehendes Ganze zu betrachten gezwungen sind, die wir darauf verzichten müssen, jene für ewig vernichtete Gesammtheit des ganzen Werkes mit Augen zu schauen — für uns sind diese Gestalten eben nur zwei göttlich schöne Weiber, zwei Schwestern, die auf Bergeshöhe ruhend, sich umschlungen halten und in träumender Stille hinabschauen auf Land und Meer zu ihren Füßen. Die süße Ruhe der liegenden Gestalt hat etwas unaussprechlich Wonnigträumerisches. Man fühlt es gleichsam mit dem Auge, wie sanft gebettet jeder Theil des schönen Leibes sich derselben überläßt. Die Brüste sind weit tiefer und mäßiger, als sonst bei antiken Statuen. Sie sind durchaus im natürlichen Verhältnisse, während sie bei so vielen halb bekleideten und unbekleideten Venusgestalten wie mit der Schnürbrust emporgetrieben erscheinen.

Die ganzen Leiber sind bedeckt mit fließender Gewandung, die tief

hinab bis zu den Füßen reicht. Nur der Hals und ein Theil von Brust und Achseln, besonders an der liegenden Figur, erscheinen nackt, sowie die Arme, an denen das Gewand von der Achsel bis gegen das Ende des Oberarms leicht zusammengenestelt ist. Wie diese Gestalt so daliegt, die Füße übereinandergeschlagen, die schönen Glieder von der Fülle des feinen durchsichtigen Gewandes in tausend leisen Falten überfluthet, gleicht sie fast einer jener schönen Meereswellen, wie man sie in prachtvoll geschwungenen Bogen unmerklich sanft an die Küsten des Südens heranspülen sieht. Ueber den Gürtel, der die Mitte des Leibes umschließt, wallt die Fluth kleinerer Bauschungen des Obergewandes wie eine mäßige Brandung empor, um dann über Schooß und Hüften an den schön gezeichneten Schenkeln sanft hinabzufließen. Von Hals und Obertheil der Brust und von der rechten Achsel ist das Gewand leise hinabgeglitten und kein Wort genügt, die Schönheit der dadurch entstehenden Linien auszudrücken oder die süße Pracht der Theile ahnen zu lassen, wo sich die Achsel sanft zur Brust hinabsenkt und dann im allmäligen Anschwellen sich zum Rund des Busens aufwölbt.

Die zweite Frauengruppe, vielleicht Ceres und Proserpina, wird gebildet durch zwei göttliche Frauengestalten, nebeneinandersitzend auf würfelförmigen Sitzen, die mit mehrfach zusammengelegten, schön gefalteten Teppichen bedeckt sind. Die kleinere von beiden legt mit unendlicher Grazie ihren linken Arm auf die Schulter der Nachbarin. Die Köpfe fehlen hier wie in der ersten Gruppe. Die glücklichste Erfindung der Pose, die Schönheit der Gewandung und die Grazie der Ausführung machen sie zu einer der vollendetsten Kolossalgruppen des Frontons, wenn sie gleich an Wirkung der ersteren ein wenig nachsteht. Beiden Gruppen eigenthümlich ist der antistrophische Wechsel von Ruhe und Bewegung in den einzelnen Figuren. Beide sind nämlich so geordnet, daß immer die eine der Figuren in ruhigem Betrachten versunken erscheint, während die Haltung der anderen lebhafte Aufregung und bewegte Theilnahme ausdrückt. Bekanntlich waren diese beiden Gruppen je auf die beiden Seiten des östlichen Giebelfeldes vertheilt, das die

Geburt der Athene darstellte. Dieser Vertheilung entspricht nun auch die Anordnung in beiden Compositionen. Hier nimmt die ruhende Gestalt die rechte, dort die linke Seite der Gruppe ein. Bei der zuerst beschriebenen Gruppe ist der Oberleib der Gestalt, in deren Schooße die andere hingestreckt ruht, lebhaft vorgebeugt, die Beine von den Knieen abwärts scharf gegen den Sitz zurückgezogen; bei der zweiten Gruppe drückt der emporgehobene linke Arm und der gekrümmte und zugleich gehobene rechte das Staunen freudiger Theilnahme aus.

### Hyperion und sein Roßgespann.

Ein anderes Bruchstück des Ostgiebels zeigt den Hyperion aufsteigend mit dem Wagen des Tages. Die Wellen, aus denen er emporsteigt, sind, wie schon bemerkt, in der Platte des Marmors mit großer Sorgfalt ausgeführt, obschon sie nur von solchen Beschauern gesehen werden konnten, die den Giebel des Parthenon mittelst der inneren Treppe erstiegen. Der Kopf des Gottes fehlt. Hals, Schultern und Arme muskulös, aber der Hände beraubt, sind in der Haltung eines Mannes, der mit Kraft muthschnaubende Rosse zügelt. Der Wagen selbst ist gedacht als noch unter den Wellen, aber die zwei Pferdeköpfe, welche aus ihnen hervorbrausen, scheinen vor Ungeduld laut dem Lichte entgegenzuwiehern. Noch herrlicher ist der

### Pferdekopf von dem Wagen der Nacht,

obgleich an der Oberfläche bedeutend beschädigt, eine der herrlichsten Bildungen höchster Kunstzeit, groß und erhaben wie eine olympische Siegesode Pindar's. Die Augen sind frei hervorstehend und gegen das Ohr gerückt, wodurch, wie Goethe so schön sagt, die beiden Sinne, Gesicht und Gehör, unmittelbar zusammenzuwirken scheinen und das erhabene Geschöpf durch geringe Bewegung sowohl hinter sich zu hören als zu blicken fähig wird. »Es sieht so übermächtig und geisterartig aus, als wenn es gegen die Natur gebildet wäre, und doch hat der Künstler eigentlich ein Urpferd geschaffen, mag er solches mit Augen gesehen oder im

Geiſte verfaßt haben. Uns wenigſtens ſcheint es im Sinne der höchſten Poeſie und Wirklichkeit dargeſtellt zu ſein.« Freilich haben dieſe herrlichen Köpfe in der Wirkung für den Beſchauer den Ausdruck höchſter Naturwahrheit, während ſie doch von der anatomiſchen Realität ſehr verſchieden ſind. Aber dieſe Verſchiedenheit wird bedingt durch die Verſchiedenheit des Materials. Der Künſtler bildete dieſe Formen, wie die Natur ſie gebildet haben würde, wenn ihr Material der Marmor des Bildhauers geweſen wäre.

### Iris und Nike.

Vortrefflich iſt an der Iris der Ausdruck der Eile in dem leichten, über die linke Schulter hinflatternden bauſchenden Gewande der Göttin, die dahin eilt, um das geſchehene Wunder dem Erdkreiſe zu verkünden. Die Nike iſt nur noch Torſo, doch ſieht man noch die Löcher, welche zum Einſetzen der Flügel dienten. Mehr erhalten iſt die

### Figur eines jugendlichen Gottes,

der nur Hände und Füße fehlen. Er ruht halb liegend auf einem Felſen des Olymp, der mit einer Löwenhaut und breiter Draperie bedeckt iſt. Das Enſemble der Figur entzückt von jeder Seite, von der man ſie betrachtet, — obſchon die Oberfläche ſehr gelitten hat, — durch den Adel der Contouren, die Harmonie der Theile und die Grazie der Stellung. Züge und Kopfform ſind die des jungen Herkules.

Alle dieſe Figuren gehörten dem öſtlichen Giebel an, deſſen Mittelfiguren bekanntlich verſchwunden ſind. Von den Geſtalten des weſtlichen Giebels ſind folgende die bedeutendſten Ueberreſte:

### Torſo des Poſeidon und der Athene,

als unverſehrtes Ganze zwölf engliſche Fuß hoch, in den am beſten erhaltenen Theilen von einer bewundernswürdigen Lebenswahrheit der Haut und des Fleiſches. Einzelne Adern ſcheinen unter der Haut zu ſchwellen.

Die Unterdrückung dieser Gefäße bei Gottheiten, selbst bei solchen, deren Charakter Muskelkraft und Leibesstärke war, wie z. B. an dem berühmten vatikanischen Heraklestorso, der etwa dreihundert Jahre nach Phidias geschaffen wurde, war spätere Neuerung, die vielleicht von Praxiteles ausging. Der durch die Stellung der Figur mehr geschützte Rücken ist eben deshalb besser erhalten als die Brust, doch ist auch diese, deren prachtvolle Wölbung schon Homer (Il. II, 479) als charakteristisch am Poseidon hervorhebt, noch an dem verstümmelten Reste herrlich zu schauen. Wenn schon an dem Torso der Minerva die Lebendigkeit der Bewegung in den weitausschreitenden Füßen, in den straff gezogenen Gewandfalten sichtbar erscheint so ist diese Bewegung bis zum Ungestüm gesteigert in der zurückgeworfenen Haltung des Meerbeherrschers, dessen Körper wie eine brandende Woge die volle Wildheit des empörten Elementes auszudrücken scheint. Denn wie bei der Athene die »Obrimopatre«, die Tochter des furchtbar mächtigen Vaters, so galt es hier den »Enosigaios«, den »Erderschütterer« darzustellen, dessen Charakter auch in der Homerischen Dichtung durchaus etwas Herbes und Leidenschaftlichheftiges hat. Am Torso der Athene sieht man noch die Löcher des Bronzeschmucks der Aegis und des in der Mitte strahlenden Hauptes der Medusa. Denn alle diese Dinge: Waffen, Schilde, Haarschmuck, Agraffen u. s. w. waren von vergoldeter Bronze, deren leuchtender Goldschein zu der strahlenden Weiße des Marmors eine den Alten, wie Virgil bezeugt (Aen. I, 492), wohlgefällige Farbenverbindung war.

Der köstlichste aber aller dieser Ueberreste ist die liegende Figur des attischen Flußgottes

## Ilissos.

Die künstlerische Motivirung seiner Stellung ist diese: Er ist halbliegend dargestellt und füllte den linken Winkel des westlichen Giebelfeldes. Ruhig liegend und von der hinter ihm vorgehenden Scene abgewandt, erregte der entscheidende Moment seine Aufmerksamkeit und

seine Lage verändernd, wendet er sich herum, Zeuge zu sein dessen, was geschieht. Bewegung und Ruhe sind so in Eins verbunden. Schon Visconti bemerkt, daß die Augenblicklichkeit dieser Attitüde, welche durch jene Bewegung hervorgebracht wird, das Schwierigste und Gewagteste ist, was die Kunst festzuhalten versuchen mag. Es ist der Moment gewählt, wo das ganze Gewicht des Leibes im Begriff ist, sich auf die linke Hand und den linken Arm zu wuchten, die sich stark gegen die Erde aufstützen, gegen welche sich auch der rechte Fuß ein wenig aufstemmt. Diese Bewegung verleiht der Gestalt ein Leben, wie wir es vielleicht in keinem einzigen alten Kunstwerke wiederfinden. Die Illusion des Lebens wird noch gesteigert durch die hier und da, Dank dem Orte der Aufstellung im Giebelwinkel, wohl erhaltene Haut, welche völlig elastisch erscheint. Unübertrefflich wahr ist die Verschiebung der Muskeln des Unterleibes in der Rippenwölbung, und es ist jetzt keine Frage mehr, daß dieser Figur an Großheit der Formen, an Wissenschaft der Natur des menschlichen Körpers, an kunstvoll schwieriger und doch natürlicher Haltung der erste Rang unter allen noch vorhandenen Antiken angewiesen werden muß. Hier oder nirgends kann man verstehen lernen, was die alten Kunstrichter mit der Bezeichnung der »zwingenden Deutlichkeit«, (der ἀκριβεία) bei Phidias bezeichnen wollten. Verstümmelt, hauptlos, der Arme und Füße beraubt, ist dieser herrliche Leib dennoch so durchfluthet von Geist und Seele göttlichen Lebens, daß der Beschauer bald die Verstümmelungen vergißt über die Bewunderung dessen, was die Verwüstung noch übrig gelassen hat. Ja, so zwingend ist die Gewalt der hier vom Genius verkörperten Idee, die das Ganze schuf, und die noch jetzt jeden Rest desselben ganz erfüllt, daß der Anschauende selbst unwillkürlich produktiv und getrieben wird, sich das nicht mehr Daseiende sinnlich zu ergänzen. Freilich darf man nicht verschweigen, daß die Trümmerhaftigkeit selbst, in welcher diese wie die übrigen Reste der Giebelstatuen erscheinen, etwas Magisches hat, was die Phantasie des Beschauers zu steigern und eine erhöhte, weil eben unbestimmte Vorstellung von der Schönheit und Erhabenheit des Vollständigen und Ganzen hervorzurufen geeignet ist. In

diesem Sinne kann man sagen, daß der Torso des Ilissos, wie der des vatikanischen Herkules vielleicht noch gewaltigere Wirkung ausüben, als ein vollständig erhaltenes, wenn auch noch so vortreffliches Kunstwerk.

Zum Schlusse noch einige Worte über einen zu Venedig entdeckten, wahrscheinlich von Athen, nach der Königsmark'schen Katastrophe, dorthingebrachten

weiblichen Kolossalkopf,

jetzt in Paris, gewöhnlich nach seinem Auffinder der Webersche Kopf genannt. Der lächelnde Ausdruck ist noch leise an das Aeginetische streifend. Die Nase geht etwas schärfer vor, wie im gewöhnlichen griechischen Profil. Die Oberlippe ist sehr kurz; die Lippen, voll, stark und tief geschnitten bilden den lieblich kleinen Mund, der von dem vollen, kräftig gerundeten, Kinn getragen wird. Die Stirn ist sehr schmal und weit zurückgehend, der Schädel flach und stark im Hinterkopf, wo er durch die Haarlegung noch stärker erscheint. Die Wangenflächen sind voll und groß, die Ohren tief zurückgehend und wenig ausgearbeitet. Alle diese Eigenthümlichkeiten stimmen überein mit dem Kopfe des Ilissos, dem einzigen, welcher von allen Parthenonstatuen, wenigstens in den ursprünglichen Formen, erhalten ist. Es kann daher wohl nicht bezweifelt werden, daß wir in jenem weiblichen Haupte durch einen glücklichen Zufall wenigstens den Kopf einer der Parthenonstatuen besitzen.

---

Vollkommen erhalten aber ist uns von allen Schöpfungen des Phidias nur ein Werk: eine der beiden berühmten Kolossalgruppen von Monte Cavallo. Ihrer Betrachtung soll das nächste Kapitel gewidmet sein.

# X.

# Die Kolosse von Monte Cavallo.

---

„Die beiden Kolossen erblickt' ich nun! Weder Auge noch Geist sind hinreichend, sie zu fassen."

Goethe Ital. Reise.

# Die Kolosse von Monte Cavallo.

Als Goethe zum ersten Male die beiden Kolosse auf dem Quirinalischen Platze von Monte Cavallo zu Rom erblickte, gestand er voll staunender Bewunderung, daß beim ersten Anschauen »weder Auge noch Geist hinreichend seien, sie zu fassen«. Es war das erste Werk alter Plastik, welches er in Rom sah, und der Eindruck, den es auf ihn machte, wird in der Brust eines Jeden, der sich in ähnlicher Lage befand, die Erinnerung wach rufen an die Wirkung, welche er bei dem ersten Erblicken dieser wunderbarsten Gestalten der alten Bildkunst in sich verspürte!

Denn diese Kolosse von Monte Cavallo sind in der That einzig in ihrer Art unter den Resten griechischer Plastik in Rom, ja in der Welt. Sie sind in der Plastik, was das Kolosseum in der Architektur, das marmorne Wahrzeichen der ewigen Stadt. Keins von allen uns erhaltenen Werken griechischen Meißels ist ihnen an Kolossalität der Maße und an Erhabenheit des Eindrucks vergleichbar, wenige an vollendeter Kunst und Schönheit der Ausführung. Sie allein unter den tausenden und abertausenden von Statuen, welche einst das alte Rom, wie ein zweites Volk von Erz und

Marmor erfüllten, sind aufrecht stehen geblieben Jahrtausende der Verwüstung hindurch, während alle anderen Ueberbleibsel alter Plastik aus Schutt und Trümmern aufgegraben werden mußten, zu denen sie hinabgesunken waren. Aufrecht haben sie den Brand geschaut, dessen Feuermeer vernichtend sich hinwälzte über zwei Drittheile der Neronischen Stadt; aufrecht stehend, wenn auch zweimal von ihrem Platze versetzt, haben sie alle Verwüstungen und Gräuel des sterbenden Imperatorenreiches, alle Schrecknisse des Mittelalters, haben sie Plünderung und Zerstörung, Feuersbrünste und Erdbeben überdauert. Und wie sie, die Zwillingssöhne des obersten der Götter, die reisigen Zeuskinder Kastor und Pollux, einst in den Tagen des Glanzes römischer Imperatoren den Zugang zum Palaste der Weltgebieter bewachten, so versehen sie auch heute noch an einer anderen Stelle denselben Dienst vor der alten Hofburg des dreifachgekrönten geistlichen Weltbeherrschers auf dem Berge, der seinen Doppel-Namen führt, von ihnen selbst wie von dem Begründer Roms, dem vergötterten Romulus Quirinus.

Es ist ein wunderbarer Platz, auf dem sie stehen, recht gemacht für ihre stille Großheit. Eine Fontaine quillt und wallt in ungeheurer Granitschale zu ihren Füßen, während ein ägyptischer Obelisk zwischen ihnen emporsteigt. Das Rauschen der Fontaine ist meist das einzig Lebendige auf dem stillen Platze, dessen grandiose Unregelmäßigkeit und hohe, einen Theil der Stadt beherrschende Lage ihn im Verein mit jenen Marmorkolossen und den umschließenden Palästen und Gärten zu einem der schönsten und individuellsten Plätze der Welt machen.

Die Kolosse von Monte Cavallo haben eine eigne Geschichte. Eine römische Inschrift nennt den einen, welcher gegen Südosten gekehrt zur Linken vom Quirinalischen Palaste aus, steht, ein Werk des Phidias (opus Phidiae); den anderen, welcher mit der Vorderseite nach Norden gerichtet ist, ein Werk des Praxiteles (opus Praxitelis). Man hat den ersteren Kastor, den zweiten Pollux genannt, seit die richtige Bezeichnung beider als Dioskuren Geltung gefunden hat. Allein wenn sich auch die Alterthumskenner und Kunstforscher über die Bezeichnuug der Göttersöhne

geeinigt haben, so ist darum doch die Verschiedenheit der Ansichten in Betreff des Kunstwerths und der Kunstperiode, welcher diese Kolosse angehören, nur um so schärfer und schneidender hervorgetreten. Denn während die Einen in ihnen unbedenklich Werke des Phidias und seiner Zeit sehen, rücken die Anderen sie hinab bis in die Zeiten Tiber's und Hadrian's. Die Kluft ist keine geringe. Sie beträgt ein halbes Jahrtausend: hier den Beginn der höchsten Blüthe, dort den Ausgang und Verfall der plastischen Kunst bezeichnend. Sehen wir, wie über diese Kluft hinwegzukommen ist.

Zunächst die Inschrift. Sie ist nicht Original, ist keine Inschrift, wie sie die griechischen Künstler selbst auf ihre Werke setzten; denn sie ist lateinisch, und steht auf dem Postament, während die Künstler selbst ihre Namen auf den Plinthen der Bildwerke anzubringen pflegten. Aber sie ist unzweifelhaft alt. Man kopirte sie von den alten Piedestalen, als unter Sixtus V. der Baumeister Fontana den Gruppen neue Fußgestelle für den neuen Standort gab. Die Tradition also, welche diese Werke der Zeit höchster griechischer Kunstblüthe zuschrieb, bestand zum Mindesten schon zur Zeit des Kaisers Konstantin, vor dessen Bädern sie gefunden wurden. Aber sie läßt sich noch weiter hinauf verfolgen. Plinius spricht von »einem der beiden nackten Kolosse«, welchen Phidias geschaffen, und die Kürze, mit welcher er es thut, sowie der Zusammenhang mit dem Vorhergehenden, scheint dafür zu sprechen, daß dies Koloßpaar, zu dem jene Phidiassische Kolossalgestalt gehörte, sich in Rom befand, und daß es ein allbekanntes war. Allerdings war dasselbe nicht von Marmor, sondern von Erz. Allein wir werden weiterhin sehen, daß auch die heutigen Marmorkolosse wahrscheinlich nicht Originale, wohl aber Kopien älterer, in Phidias' Zeit hinaufreichender Werke sind.

Um die Bedeutung dieser Dioskurenkolosse für Rom zu verstehen, müssen wir auf die älteste Geschichte Roms zurückgehen.

Wenige Stunden von Rom, hart an der Straße, welche über Valmontone nach Neapel führt, schimmert durch Schilf und Binsen ein Wasserspiegel, der die Höhlung eines ausgebrannten Kraters füllt. Das ist

der berühmte See Regillus, an dessen Ufer das Heldengedicht der ältesten römischen Geschichte jenen Riesenkampf der jungen Römerrepublik mit den mächtigen Latinern verlegt, in welchem das fluchbeladene Geschlecht der königlichen Tarquinier unterging. Von diesem Entscheidungskampfe erzählte die Sage also. Als die Schlacht am heißesten hin- und herwogte, und der Tag bereits zur Neige ging, da erschienen plötzlich dem bedrängten Römerdiktator zwei herrliche Jünglinge von übermenschlicher Größe und Schönheit auf hohen Rossen, und stürmten an der Spitze der römischen Reitergeschwader, Alles vor sich niederwerfend, in die Reihen der Feinde. Der Sieg der römischen Waffen war vollständig, die Niederlage des Feindes entscheidend. Am selbigen Abende, als am Regillus so der Sieg gewonnen ward durch Götterhülfe, erschienen dieselben Götterjünglinge in voller Rüstung, Roß und Reiter bedeckt von Staub und Schweiß der Schlacht, auf dem Forum von Rom. Hier sprangen sie von ihren Kriegsrossen, und nachdem sie in dem Teiche beim Tempel der Vesta sich rein gebadet, verkündeten sie dem Volke den Hergang der Schlacht und den herrlichen Sieg der römischen Waffen. Als aber der Präfekt der Stadt sie aufsuchen ließ, waren sie plötzlich verschwunden, und wurden nimmer von sterblichen Augen gesehen. Da nun am folgenden Tage Boten des Diktators dem Senate Meldung gaben von dem, was am Regillischen See geschehen, und von der hülfreichen Erscheinung der Götter, so zweifelte Niemand, daß es dieselben gewesen, welche man auf dem Forum Abends zuvor gesehen, Kastor und Pollux, das Zwillingspaar der reisigen Jupiterssöhne. Die Dankbarkeit des Volkes errichtete ihnen auf derselben Stelle des Forum, wo sie erschienen waren, einen Tempel, und heiligte ihnen auch die Quelle, in der sie gebadet. An jedem Tage der Iden des Monats Quinctilis, dem Jahrestage der Regillusschlacht, wurden den Dioskuren, auf Kosten des Volks, prächtige Opfer durch die Ersten der römischen Ritter dargebracht, und nach dem Opfer ein feierlicher Aufzug der ganzen Ritterschaft. In Gliedern geordnet, gleich als kehrten sie heim aus der Schlacht, mit Oelzweigen bekränzt, in purpurverbrämtem Gewande, jeder mit den Ehrenzeichen ge-

schmückt, die er im Felde gewonnen, — so ritten sie von dem Tempel des Mars, außerhalb der Ringmauern gelegen, durch die Straßen der ganzen Stadt, über das Forum bei dem Tempel des Kastor und Pollux vorbei, wohl fünftausend an der Zahl, ein »herrliches Schauspiel, würdig der Größe des römischen Reichs,« wie der Erzähler, der Grieche Dionys von Halikarnaß, Augustus' Zeitgenosse, hinzusetzt.

Seit diesem Beistande der Dioskuren, der sich auch später im Kriege mit Macedonien erneuerte, waren und blieben dieselben aufgenommen unter die Zahl der Schutzgötter des römischen Volks. Ihre Bildnisse sind häufig auf den römischen Silbermünzen, und jener alte Schriftsteller erwähnt ausdrücklich, daß viele Denkmale noch zu seiner Zeit die dankbare Verehrung der göttlichen Brüder bezeugten. Als jener älteste Tempel durch eine Feuersbrunst unter August vernichtet ward, ließ ihn der Kaiser zwanzig Jahre später, glänzend wieder herstellen. Unter Caligula ward der Kaiserpalast auf dem palatinischen Berge so nach dem Forum hin erweitert, daß der Tempel der Dioskuren den Eingang zum Palaste bildete; vor dem Tempel aber standen die Statuen des Kastor und Pollux, die jetzt, wie die alten Schriftsteller berichten, gleichsam als die Thürwächter der kaiserlichen Hofburg erschienen.

An eben dieser Stelle nun standen, nach der Sage des Mittelalters, die heutigen Kolosse von Monte Cavallo, ehe sie Kaiser Konstantin wegnehmen und vor den von ihm erbauten Bädern aufstellen ließ. Von dort, wo das Volk nach ihnen den Quirinalischen Hügel mit dem Namen des Roßberges (Monte Cavallo) benannte, kamen sie durch Sixtus V. auf ihren heutigen Standort. Ein neurömischer Kunstforscher des sechzehnten Jahrhunderts, Flaminio Vacca, der bei der Niederreißung der alten Konstantinischen Postamente zugegen war, berichtet, daß die Steine derselben nach Material und Bearbeitung zu den Resten des Neronischen Kaiserpalastes gehörten, und daß also Konstantin diese Steine von dort hatte nehmen und zu jenem Behufe verwenden lassen. Nach einer anderen Tradition wissen wir, daß vor der Gruppe der beiden Rossebändiger noch eine sitzende weibliche Gestalt, mit einer riesigen muschelähnlichen

Schale sich befand, wahrscheinlich die Nymphe des heiligen Quells darstellend, in welchem die Götterjünglinge nach der Schlacht gebadet.

Gehen wir jetzt zu den Inschriften zurück, so sind folgende Umstände als Thatsachen anzusehen und zu verbinden. 1) Zwei Kolossal-Bildnisse der Dioskuren standen zur Zeit des August und Tiber vor dem Tempel des Kastor und Pollux in Rom, der später den Eingang zu dem Kaiserpalaste bildete. 2) Plinius sagt ausdrücklich in einer Stelle, wo er zweier nackter Kolossalbilder in Rom erwähnt, daß »der eine der beiden nackten Kolosse zu Rom« ein Werk des Phidias sei; dieser Koloß war von Erz. 3) Die Stellung des Phidiassischen Kolosses war eine Lieblingsstellung dieses Meisters, und man findet sie nicht nur wieder in einer Figur am westlichen Giebel des Parthenon, also an einem unzweifelhaften Werke seiner Kunst, sondern auch in mehreren Figuren des Reliefs von Phigalia, welche unter seinen Augen, von seinem Lieblingsschüler Alkamenes, entworfen und gearbeitet wurden. 4) Wir wissen, daß zwei kolossale Statuen, wie diese, den Aufgang zur Akropolis schmückten, und es ist bekannt, daß die kunsträuberischen Römer, zumal in der Kaiserzeit, die herrlichsten Werke der griechischen Bildkunst zum Schmuck ihrer Stadt nach Rom entführten. Zugleich ist es mehr als wahrscheinlich, daß sie sich Werke, wie diese Dioskuren, um so weniger entgehen ließen, je berühmter die Meister waren, die sie gearbeitet, und je vortrefflicher sie für einen Standort wie der ihnen in Rom angewiesene paßten. Und so lautet denn auch eine alte Volkssage, daß die Kolosse von Monte Cavallo ursprünglich vor dem Parthenon zu Athen gestanden haben.

Stellt man sich unter diesen Umständen einen Augenblick auf die Seite derjenigen Kunstkenner und Künstler, welche wie Canova, Thorwaldsen, Schorn, Heinrich Meyer und die Herausgeber Winckelmann's — wir sehen, es sind keine geringen Autoritäten — sich für die Richtigkeit der Inschrift, so weit sie den Phidias betrifft, aussprechen, so bliebe nur noch zu erklären, wie Praxiteles, ein Künstler ersten Ranges, dazu gekommen, siebzig bis achtzig Jahr später das vollkommene Seitenstück zu dem Phidiassischen Kolosse zu bilden. Allein auch hier ist die Antwort nicht

schwer, wenn man annimmt, daß Phidias' Werk von vornherein auf ein solches Seitenstück angelegt war, und daß man später bei der Aufstellung, als man sich von der Nothwendigkeit eines solchen Gegenstücks überzeugte, die Herstellung desselben dem Praxiteles auftrug. Hat doch Heinrich Meyer aus dem Umstande, daß dies zweite Werk keine freie Schöpfung des Künstlers gewesen, die verhältnißmäßig geringere Vollendung und Gesammtwirkung desselben erklärt, während ein anderer Kunstrichter, der Bildhauer Wagner, dafür die Ursache in der allerdings ungünstigeren heutigen Aufstellung des zweiten Kolosses zu finden glaubte. Durch die jetzige Aufstellung entbehrt nämlich der Praxitelische Koloß fast ganz der Beleuchtung, während diese dem sogenannten Werke des Phidias in voller Stärke zu Theil wird. Man wendet ein, daß dem Praxitelischen Kolosse die gerühmte Grazie dieses Meisters fehle. Aber was wissen wir denn von den Werken des Praxiteles? Wir reden darüber nach Hörensagen, nach vereinzelten Urtheilen alter meist römischer Schriftsteller. Zudem ist bekannt, daß Praxiteles auch in Kolossalwerken Großes leistete, und daß mehrere derselben zu seinen berühmtesten Arbeiten zählten. Endlich aber giebt es sogar ein bestimmtes Zeugniß, daß Praxiteles wirklich eine Gruppe wie diese gebildet hat; denn noch Pausanias sah zu Athen von ihm ein Grabdenkmal, das einen Reiter neben seinem Rosse stehend darstellte. Dieser Umstand ist bisher bei der Frage über die Quirinalischen Kolosse nicht beachtet worden.

Indessen kann man immerhin zugeben, daß die Frage nach der Zeit und den Meistern dieser beiden Werke nicht genügend zu beantworten ist. Allein wenn wir sehen, daß die Ansichten der berühmtesten Kenner und Künstler hier um ein halbes Jahrtausend auseinandergehen, daß die Einen Erfindung und Arbeit der römischen Kaiserzeit da wahrnehmen, wo die Anderen unbedenklich Genie und Hand eines Phidias erkennen, daß endlich die Einen Originale in Marmor sehen, wo Andere von Kopien nach älteren Bronzewerken sprechen: so wird es uns erlaubt sein, einstweilen bei der alten Tradition zu verharren, und in diesen Werken großartige Schöpfungen aus der Blüthezeit hellenischer Kunst,

Meisterwerke höchster Vortrefflichkeit zu verehren, selbst wenn die Marmor-Ausführung (was namhafte Künstler bezweifeln) nur Kopie aus römischer Zeit und zwar Kopie nach Erz-Originalen sein sollte. Für den Ursprung der Marmorarbeit aus römischer Zeit spricht bei den heutigen Kolossen vorzüglich ein Umstand, den erst der Bildhauer Wagner in seinem ausführlichen Aufsatze über diese Werke im Cotta'schen Kunstblatte (1824. Nro. 93—98) hervorgehoben hat. Es sind nämlich den Gestalten der Dioskuren als Stützen und Verstärkung des Standfußes zwei Harnische beigegeben. Diese Harnische aber sind römischer Art. Wenngleich Waffenstücke derselben Form und Ausführung auch auf späteren griechischen Werken vorkommen, so ist doch kein Beispiel vorhanden, daß man dieselben zur Zeit des Phidias und Praxiteles in Griechenland gekannt hat. Das Originalwerk, weil es von Bronze war, konnte solcher Stützen leicht entbehren, die für die Ausführung in Marmor eine Nothwendigkeit waren. Der Künstler aber, der sie hinzufügte, mußte, so schließt man, einer Zeit angehören, wo diese Harnischform mit den fast wie kolossale moderne Epauletten aussehenden, zopfartigen Flechten auf und unter den Achseln, wie man sie oft an den Harnischen der römischen Kaiser wahrnimmt, die gewöhnliche war. Bekanntlich pflegten sonst zu ähnlichen Zwecken der Stützung die alten Künstler einen Baumstamm, ein Felsstück oder dergl. anzubringen. Bei den Dioskuren, die als Schirmgötter des kriegerischen Römervolks hingestellt werden sollten, bot ein römischer Harnisch obenein eine sehr passende symbolische Bezeichnung. Zumal wenn wir uns erinnern, daß diese Bildnisse an derselben Stelle aufgerichtet wurden, wo der Sage zufolge die hohen Götterjünglinge, nach abgelegter Rüstung, sich im kühlen Quellbade von Staub und Hitze der Schlacht erfrischt hatten. Für die Ansicht des großen römischen Kunstforschers Visconti: daß wir in diesen Dioskuren Kopien berühmter Bronze-Originale haben, spricht endlich nach der Bemerkung Wagner's — dem als Künstler von Fach in solchen Dingen eine bedeutende Stimme gebührt — vorzüglich die Behandlung der Köpfe, welche vollkommen im Styl bronzener Arbeiten gehalten sind. Die etwas drahtartige Behandlung der Haare, die

scharf eingeschnittenen Lippen, die Bearbeitung der Augen, selbst die schmalen, dünnen Nasenflügel, scheinen darauf hinzuweisen, daß der Künstler, der die Marmorgestalten schuf, ein Erz-Original vor sich hatte. Endlich aber ist durch Wagner's technisch-gründliche Untersuchung so gut wie erwiesen, daß beide Kolosse aus der Werkstatt ein und desselben Bildhauers hervorgegangen sind.

Fassen wir alles bisher Gesagte zusammen, und verbinden wir mit den äußeren historischen Notizen noch die Herrlichkeit des Kunstwerks selbst, das seine hinreißende Wirkung auf die größten Künstler neuerer Zeit geübt hat, so können wir, soweit das überhaupt in kunstgeschichtlichen Dingen dieser Art möglich ist, mit Sicherheit annehmen, daß wir in diesen Kolossen, wenn nicht die Originale, so doch vortrefflich gearbeitete Nachbildungen eines Kolossalkunstwerks Phidiassischer Zeit, und zwar die einzigen übrig haben, welche uns von der Art und Weise, wie die Blüthezeit der Kunst das Kolossale der Menschengestalt aufgefaßt und behandelt hat, einen Begriff geben können. Nicht mit Unrecht gestand Goethe, daß beim ersten Anblicke weder Geist noch Auge eines modernen Menschen hinreichend seien, die Gewaltigkeit dieser göttlichen Gestalten zu fassen; gestand ein Thorwaldsen, daß diese Kolosse die Kraft aller neueren Kunstbegabung überragten. Und es war mehr als eine italienische Phrase, wofür Wagner Canova's Urtheil nimmt, wenn dieser größte Künstler Italiens, der das Erhabene dieser Werke um so tiefer empfand, je weniger er im Stande war, es selbst zu erreichen, den Ausspruch that: »Phidias und Praxiteles selbst würden sehr zufrieden sein, ihre Namen so herrlichen Denkmalen eingegraben zu sehen, die ohne ihnen Schande zu machen, sich anmaßen dürften, ihre Kinder zu sein.« Dagegen will es nicht allzuviel besagen, wenn der Bildhauer Wagner im Styl dieser Kolosse den geraden Gegensatz zu Styl und Behandlungsweise der unzweifelhaft ächten Arbeiten des Phidias findet, und wenn er »systematischen Vortrag« und die Trockenheit konventioneller Form sieht, wo Alles den höchsten Natursinn und geniale Großheit athmet. Als Heinrich Meyer unter Goethe's Augen seine Anmerkungen zu Winckelmann's Kunstge-

schichte schrieb, waren die Parthenonskulpturen noch unbekannt in Deutschland. Darum durfte er mit Recht sagen, daß diese Doppelgruppe der Dioskuren an wahrer Großheit des Sinnes, an Adel und Macht in Ausdruck und Styl der Formen jedes andere antike Kunstwerk übertreffe, und daß gegenüber diesem Werke, seiner vortrefflichen, auf tiefste wissenschaftliche Einsicht begründeten Zeichnung und seiner Uebereinstimmung zu einem großgearteten Ganzen, selbst der Farnesische Herkules übertrieben, der Torso zärtlich erscheine, Laokoon fast eine studirte Zierlichkeit verrathe, und der Borghesische Fechter zwar vielleicht größere Naturtreue, aber zugleich weit geringeren Adel der Gestalt zeige. Und als bereits in den Skulpturen des Parthenon und des Phigalischen Apollotempels zweifellose Werke eines Phidias und seines Schülers Alkamenes, wenn auch in trümmerhaften Resten, der Welt die ersten sicheren Aufschlüsse über Art und Kunst jener Zeiten gegeben hatten, da sprach es dennoch einer der feinsinnigsten Kunstforscher, Ludwig Schorn, unbedenklich aus: daß der Koloß des Phidias ein ebenso unschätzbares Denkmal der Größe dieses Künstlers sei, als die Bildwerke des Parthenon. Auch er gestand, daß vor der Großheit dieser Verhältnisse, vor dieser Lebendigkeit der Bewegung, dieser Kraft und Gewalt der Glieder, verbunden mit höchster Anspruchslosigkeit und natürlicher Einfachheit, die gepriesensten Werke, welche wir von griechischer Kunst besitzen, zurückstehen müssen. »Ueberall,« ruft er aus, »das Sichere und Mächtige der Formen von dem edlen Sinne des Künstlers aus gründlichstem Wissen erzeugt, und das Ganze wie der kleinste Theil durchdrungen von einer Individualität des Lebens, welche den Beschauer so ergreift, daß er glaubt ein athmendes Wesen der Natur zu sehen.«

Dieser Eindruck, das Unabweisbare, Ueberwältigende, das Jedem, der sie nur einmal geschaut, diese Gestalten unvergänglich einprägt, liegt nun aber vor Allem in jener Einheit der Gesammterscheinung, in welcher, nach Goethe's wundervollem Ausdrucke, die einzelnen Theile gleich aufgefangenen Sonnenstrahlen auf einem Punkt zusammenbrennen und ein Ganzes von höchster Harmonie erscheinen lassen.

Unsere Leser vermißten indessen ohne Zweifel in der bisher gegebenen Uebersicht das Urtheil eines Mannes, der doch, wie es scheint, in diesem Kunst-Areopag über eins der größten Werke antiker Bildkunst am wenigsten fehlen sollte; und gewiß hat sich bei mehr als Einem die Frage aufgedrängt: aber was urtheilt der Vater der Kunstgeschichte, der Verherrlicher des hohen Phidiassischen Styls, was urtheilt Winckelmann von diesen Kolossen, die er jahrelang vor Augen hatte, auf die sein Blick von seiner Wohnung auf dem Quirinal täglich fallen mußte?

Die Antwort lautet seltsamerweise — »Nichts!«

Wir haben es hier mit einem psychologischen Probleme zu thun. Winckelmann, der so oft über manches unbedeutende Werk, einen Fries, einen Kopf, ein Relief der Villa seines Gönners, des Kardinal Albani, sich ausführlich ausläßt, übergeht das größte und mächtigste Werk alter Bildkunst, das seine Augen gesehen, mit völligem Stillschweigen. Kaum daß er ein einziges Mal gelegentlich der Pferde von Monte Cavallo gedenkt, um sie gegen einen unbegründeten Tadel zu vertheidigen. Von den achtzehn Fuß hohen Dioskuren, welche diesen Rossen zur Seite stehen, würden wir aus seiner Kunstgeschichte kaum wissen, daß sie existiren. Die Erklärung dieses auffallenden Schweigens hat man, glaube ich, in des Mannes eigenster Natur zu suchen. Winckelmann hatte eine bestimmte Vorliebe, einen vorherrschenden Zug und Hang zu denjenigen Kunstgebilden der Plastik, welche das wirkliche Maß entweder gar nicht oder doch nur wenig überschreitend, die Herrlichkeit und vollendete Schönheit des menschlichen Körpers und seines Ebenmaßes innerhalb dieser seiner natürlichen Grenzen darstellen. Daher war der Apoll von Belvedere auch für das Erhabene sein Ideal, während er eine unbewußte Abneigung gehegt zu haben scheint gegen alle eigentliche Kolossalbildung, die zur Verstärkung des Eindrucks der Erhabenheit auch die sinnliche Gewaltigkeit der Maßverhältnisse zu Hülfe nimmt. Darum ist derselbe Winckelmann, welcher den vatikanischen Apoll, den Torso des Belvedere und den Laokoon in begeisterten Hymnen gefeiert hat, stumm geblieben über die herrlichen Gestalten der Kolosse von Monte Cavallo. Ja, auch von der

Kolossalgestalt des Herkules Farnese, und von dem Höchsten, was uns die griechische Kunst an Erhabenheit kolossaler Hauptbildung hinterlassen, von den Kolossalköpfen des otrikolanischen Jupiter und der Juno Ludovisi, in denen doch allein sich ein Abglanz des Phidiassischen Zeus Olympios und jener Juno des Polyklet erhalten hat, die allein nur dem Werke des Phidias nachstand, erinnere ich mich nicht, eine Schilderung ihrer Herrlichkeit in Winckelmann's Werken gefunden zu haben. Seine plastische Kunstanschauung beruhte ganz auf dem Fundamente schöner Menschlichkeit und ihres der Wirklichkeit entsprechenden Maßes. In wie weit aber jene Abneigung gegen die Kolossalbildung in der Plastik eine ästhetische Berechtigung hat, davon wird in dem Kapitel über das Kolossale zu handeln sein.

Wir kehren jetzt zurück zu den Kolossen von Monte Cavallo. Um diesem Kunstwerke gerecht zu werden, hat man zunächst zu berücksichtigen, daß die jetzige Aufstellung dieser Doppelgruppe nicht diejenige ist, für welche sie von dem Künstler berechnet war. Seit Konstantin sie von ihrem ersten Standorte am Fuße des Palatin auf den Quirinal schaffen ließ, hat ihre Aufstellung wiederholte Aenderungen erlitten. Die letzte unter Papst Pius VI., der zur Verschönerung des Platzes den Obelisken vom Mausoleum des Augustus neben den Kolossen aufzurichten befahl. Dadurch wurde der mit dieser Anordnung beauftragte Baumeister Giovanni Antinoni gezwungen, die beiden Gruppen auseinanderzurücken, um in ihrer Mitte Raum für den Obelisken zu gewinnen. Zugleich wurden die Gruppen selbst verändert. Dem Baumeister nämlich, der dieselben nur als architektonische Zierrathen behandelte, kam es darauf an, eine doppelte Front-Ansicht für die beiden Kolosse nach vorn und nach beiden Seiten zu gewinnen. Er ließ deshalb die Pferde mehr nach vorn rücken, die Kolossalgestalten der Dioskuren aber mehr zurück und nach den Seiten hin wenden, wodurch die Harmonie der Komposition völlig zerrissen wurde. Gegenwärtig bildet nämlich eine jede Gruppe für sich einen rechten Winkel, während sie, wenn Roß und Führer natur- und kunstgemäß verbunden sein sollen, einen spitzen Winkel bilden müßten.

Des Pferdes Kopf mußte sich gegen die Hand des Führers neigen, von der es sich jetzt in einer Weise ab- und zur entgegengesetzten Seite wendet, als ob beide gar nicht zusammengehörten. Es ist kein Zweifel, daß die Alten, diese feinen Beobachter der Natur, so gut wie moderne Hippologen wußten, daß ein am Zaume geführtes Pferd den Kopf nicht abwärts kehrt, sondern sich dem Führer zuwendet. Um also den Gruppen ihre richtige Stellung zu verleihen, müßte man dem Kastor das Roß des Pollux, und umgekehrt, geben. Dadurch würden zugleich die Führer in die eingebogene Seite ihres Pferdes zu stehen kommen, und dieses letztere den Kopf, wie es in der Natur der Fall ist, gegen die Hand des Führers neigen, und so Roß und Mann eine kunstgerechte Gruppe, ein harmonisches Ganze bilden.

Das Werk ist verhältnißmäßig weniger beschädigt als die meisten ähnlichen auf uns gekommenen. Nur bei den Pferden sind an Schweifen und Beinen Ergänzungen wahrzunehmen. Auf alten Kupferstichen erscheint der Leib des einen Rosses ganz mit Backsteinen untermauert. Es war die einzige Art, wie man im Mittelalter den drohenden Einsturz zu verhüten wußte. An den Dioskuren selbst hat der Bildhauer Wagner nur geringe Ergänzungen an Hinterkopf, Schultern, Zehen und Fingern wahrgenommen.

Die alten Künstlernamen Phidias und Praxiteles, deren sich eine überscharfe Kritik, wie wir sahen, ohne zureichenden Grund zu entledigen gesucht hat, erscheinen auf wunderliche Weise verzerrt in dem Hohlspiegel einer alten mönchischen Sage, welche uns die sogenannten Mirabilia Urbis aufbewahrt haben, und die zur Charakteristik der historischen Versunkenheit jener Zeiten des Mittelalters hier einen Platz finden mag.

»Zu den Zeiten des Kaisers Tiberius,« so erzählt der Verfasser dieser in barbarischem Mönchslatein des zwölften Jahrhunderts geschriebenen Erklärung der »Wunderwerke Roms«, »erschienen in Rom zwei

junge Philosophen *), Phidias und Praxiteles, welche sich öffentlich ohne alle Bekleidung zeigten. Als der Kaiser dies erfuhr, ließ er sie vor sich kommen, und fragte sie: weshalb geht Ihr nackt einher? Sie antworteten: »weil Alles nackt und offen vor unseren Blicken liegt, und weil wir die Welt für nichts halten, darum gehen wir nackt einher und besitzen nichts.« Ob solcher Weisheit hielt sie der Kaiser hoch in seinem Palaste. Sie rühmten sich aber solcher Wissenschaft, daß sie Alles, was der Kaiser bei Tag und bei Nacht, ohne daß sie zugegen wären, im Sinne führte, ihm bis auf das letzte Wort zu sagen vermöchten, und so sprachen sie zu ihm: Herr Kaiser, wir werden Dir Alles sagen, was Du entfernt von uns, sei es bei Tag oder bei Nacht, in Deinem Kabinette gesprochen haben wirst. »Wenn Ihr das thut, erwiderte der Kaiser, so will ich Euch geben, was ihr verlangt.« Darauf jene: Wir verlangen kein Geld, sondern nur ein Denkmal der Erinnerung (memoriam nostrorum). Am anderen Morgen erzählten sie dem Kaiser der Reihe nach, was er in der vergangenen Nacht berathen hatte, und der Kaiser stiftete ihnen das geforderte und versprochene Gedächtnißmal, nämlich nackte Rosse, welche die Erde, das heißt die Mächtigen dieser Zeitlichkeit, die über die Menschen dieser Welt herrschen, mit ihren Hufen treten. Zum Zeichen aber, daß der mächtige König kommen wird, der diese Rosse besteigen, das heißt, die Gewaltigen dieser Zeitlichkeit sich unterwerfen wird, stehen neben den Rossen halbnackte Gestalten, die mit erhobenen Armen und zusammengezogenen Fingern dasjenige herzählen, was damals kommen sollte. Und wie sie selbst nackt sind, so liegt alles weltliche Wissen nackt und offen vor ihnen. Eine Frauengestalt, von Schlangen umgeben, vor sich eine Wasserschale, sitzt zu ihren Füßen, so daß, wer ihr nahen will, es nicht kann, bevor er sich nicht in jener Schale gebadet hat.« — In so wüster Verzerrung erschien jenen Zeiten die Gestalt der hellen griechischen Lichtgötter!

---

*) Philosophen sind in der Sprache der Sagen des Mittelalters oft soviel als Wunderthäter und Zauberer.

Wie es scheint, sah die Christliches und Heidnisches wunderlich durcheinander werfende Mönchssage in dieser Frauengestalt ein Bild der christlichen Kirche. Uns interessirt indessen dabei weit mehr die hier angedeutete Notiz von einem jetzt verschwundenen Theile des alten Kunstwerks, dessen Bedeutung als Nymphe des Quells, in welchem einst die Göttersöhne gebadet, wir bereits erwähnt haben.

Zu den Sagen über diese Kolossalgruppen, die sich schon bei dem Hereinbrechen des Mittelalters gebildet haben, gehört endlich auch noch die, daß sie Darstellungen des macedonischen Alexander seien, der den Bucephalus bändigt. Phidias und in Konkurrenz mit ihm »sein Schüler« Praxiteles hätten diese Darstellungen gebildet, und König Tiridates von Armenien habe sie dem Kaiser Nero geschenkt. Diese Nachricht findet sich noch in der Unterschrift des ältesten Kupferstiches aus dem Jahre 1613. Es kümmerte den Verfasser derselben wenig, daß Phidias schon beinahe hundert Jahre lang im Grabe ruhte, als Alexander der Große geboren wurde.

Die Dioskuren sind ihrer Gestalt nach Heldenjünglinge, mehr kräftigen als schlanken Wuchses. Die gedrungene Bildung ihrer Gestalten erinnert an die Proportionen der Figuren auf dem Phigalischen Friese des Alkamenes, wo man in der Gestalt des Theseus und in dem Rosse der gegen ihn ansprengenden Amazone fast die genauen Modelle der Dioskurengruppe wiederfindet. In den Gesichtern, zumal in dem des Kastor, liegt der Ausdruck höchster Kraft und Energie, der ihnen als den reisigen Schutzgottheiten Athens und Vorstehern der Kampfspiele in Sparta, wo noch Pausanias ihre Standbilder am Eingange der Rennbahn sah, besonders wohl ansteht. Ausdruck und Gesichtsbildung zeigen unverkennbar die Aehnlichkeit mit dem Haupte des göttlichen Erzeugers, wie es in dem berühmten Kolossalhaupte des otrikolanischen Jupiter uns erhalten ist. Nur sind die Züge jugendlich und so zu sagen heroisch vermenschlicht. Bei dem Kastor, der dem Phidias zugeschrieben wird, ist das Haar mehr von der Stirn zurückgeworfen, während es sich bei dem Pollux des Praxiteles über derselben steil in die Höhe kraust. Dieselbe Aehnlichkeit des Stirnhaars mit dem Lockenwurfe am Haupte des Ju-

piter bemerkte Winckelmann auch an einem der Dioskuren des Kapitols. Sie sollte hier wie dort an die Abstammung von dem Vater der Götter erinnern. An beiden Kolossen ist der Mund wie zum Rufe geöffnet, und die stolze Bogenwölbung der Lippen von wunderbarer Schönheit.

Im Gegensatze zu den beiden ruhig neben ihren Rossen stehenden Dioskuren, welche jetzt die Treppe des Kapitolaufgangs schmücken, sind diese beiden Figuren vorschreitend gedacht, Kastor mit der Linken das Roß führend, mit der Rechten den Speer haltend, während beim Pollux das umgekehrte Verhältniß stattfindet. Die Lanzen sind verschwunden, aber man sieht noch an den Händen, welche sie hielten, die durchgehende cylinderförmige Oeffnung, in welcher sie sich befanden. Da sie wahrscheinlich von Bronze waren, so erlitten sie schon früh von räuberischen Händen das gemeinsame Schicksal aller solcher metallischen Zierrathen plastischer Werke des Alterthums, zumal in Rom, wo die Gier nach Metall in den Zeiten des Elends und der Verarmung selbst die Steinquadern der herrlichsten Bauwerke durchgrub, um die metallenen Klammern und Dübel zu rauben, welche sie zusammenhielten *). Dasselbe widerfuhr auch den goldenen Sternen, welche sich über den Häuptern der Dioskuren befanden. Noch jetzt sind auf den Scheiteln die Löcher vorhanden, welche man in den Marmor einbohrte, um diese Insignien der Retter in Meeresgefahr und jeglicher Noth zu befestigen.

Betrachten wir nun, um das Motiv der Stellung zu finden, zunächst den Kastor des Phidias. Er ist vom Rosse gestiegen und im Begriff, es am Zaume mit sich fortzuführen. Die ganze Gestalt ist im Vorschreiten nach rechts hingewendet. In diesem Augenblicke bäumt sich das Roß, weniger aus scheuender Wildheit als aus freudigem Lebensgefühl mit kräftigem Schwunge auf, gleichsam in Freude über die Entlastung

*) S. Ein Jahr in Italien, III, S. 175.

vom Schenkeldrucke des gewaltigen Reiters, den Versuch wagend zu gänzlicher Befreiung von dem haltenden Zügel. Aber in demselben Momente fühlt es auch schon die Ohnmacht seines Beginnens. Der göttliche Jüngling, dessen nervige Faust, den Ruck verspürend, sich fester um die Zügel zu schließen scheint, hemmt nur auf einen Augenblick den Schritt. Der rechte Fuß mit eingebogenem Knie wurzelt fest im Boden wie ein Thurm, während das linke, schlank ausgestreckte Bein jeden Augenblick zum Weiterschreiten gehoben werden kann. Es ist der blitzschnelle Moment des Uebergangs, der die mächtig ausschreitende Bewegung gleichsam in Eins verbindet mit unerschütterlich festem Beharren, welchen der Künstler hier fixirt hat. In den vom Winde zurückgebauschten Falten des über den linken Arm geworfenen Gewandes, das bis auf den Boden herabhängend zugleich als artistische Stütze dient, sehen wir noch die, der Ruhe vorhergehende unterbrochene Bewegung ausgedrückt. Aber nur das Haupt des Dioskuren wendet sich zurück nach dem Hemmniß der Bewegung, und mehr noch als die Kraft des riesigen Armes, bändigt der auf das widerstrebende Thier gerichtete, es mit seiner Macht gleichsam bannende Blick des göttlichen Auges das aufbäumende Sträuben des edlen Rosses, dessen ganzer Leib von dem zusammenzuckenden Haupte bis zu den gleichsam einbrechenden Hinterbeinen, nur die beredte Versinnlichung der Gewalt ist, welche die Macht des Göttersohnes fast mühelos über dasselbe ausübt.

Diese überwältigende Macht des Heroen über das Thier hat der große Meister auch noch durch ein anderes künstlerisches Mittel auszudrücken verstanden. Man bemerkt nämlich sehr bald, bei vergleichender Betrachtung der Gruppe daß die Rosse verhältnißmäßig kleiner sind als die nahezu achtzehn Fuß hohen Dioskurengestalten. Sie sind genau betrachtet sogar unfähig, diese kolossalen Reiter zu tragen. Allein es war durchgehender Grundsatz der alten Künstler, bei der Zusammenstellung von Helden- und Thiergestalten die letzteren immer etwas unter ihrem wahren Verhältnisse zu halten, um den Adel und die Mäch-

tigkeit der menschlichen Bildung überwiegend hervortreten zu lassen. Das Gegentheil davon und seine Wirkung kann man an den russischen Erzkolossen vor dem Schlosse von Berlin wahrnehmen, wo die Rossebändiger eben nur als tüchtige Stallknechte ihren Pferden gegenüber erscheinen.

Dieser Grundsatz der alten Künstler hatte seine Wurzel in der innersten Natur des Hellenenthums, dem überall die Schönheit menschlicher Bildung als das Höchste erschien. Wir finden daher auch Beispiele solchen Verfahrens in den besten uns erhaltenen Werken; und zwar erhielt es nicht bloß, wie Wagner meint, da seine Anwendung, wo die Thiergestalt in der Gruppe nur als Attribut diente, sondern auch da, wo, wie hier bei den Dioskuren, die höhere Gewalt des Menschen im Kampfe mit thierischer Natur auszudrücken war. So sehen wir z. B. den Herkules im Kampfe mit den von ihm bezwungenen Ungeheuern, dem Geryon, dem Stier, den Rossen des Diomedes in der Sammlung des Museum Pio Clementinum zu Rom immer an Größe das Verhältniß jener thierischen Gebilde überragend dargestellt. Auch auf anderen Denkmälern sind die größten Thiere, Pferde, Elephanten u. s. f., fast immer zu klein gehalten gegen die neben ihnen befindlichen Menschen. Den Alten stand überhaupt die ideelle Wahrheit in der Kunst höher als die gemeine. Der Künstler, welcher die berühmte Gruppe des Laokoon schuf, wußte wohl, warum er die Söhne im Verhältniß zum Vater so klein hielt; er wußte, daß ihre natürliche Größe die einfache Schönheit der Pyramidalform des Ganzen zerstört haben würde.

Die im Vorigen gegebene Motivirung und Schilderung der Dioskuren-Gruppe ist aber natürlich auf der Voraussetzung begründet, daß die jetzige Aufstellung der Originale, sowie die der Abgüsse im neuen Museum zu Berlin nicht die richtige, ursprünglich von dem Künstler beabsichtigte ist. Bei der ursprünglichen Anordnung muß der Blick des Dioskuren, dessen zürnender Ausdruck jetzt ziellos ins Blaue starrt, auf den Gegenstand gerichtet gewesen sein, der die gewaltsame muskelnaufschwellende Bewegung des Hauptes und der Brust, sowie das Vortreten

der Sehnen des Unterarmes verursacht. Es muß ferner das Haupt des Rosses, dem Zügel gehorchend, sich dem Führer zugewendet haben, während es sich jetzt von demselben in einer Weise abkehrt, die jeden Zusammenhang der Gruppirung aufhebt.

Vergleichen wir den Koloß des Praxiteles mit dem des Phidias, so springen zunächst, bei der sonstigen völligen Gleichheit in der Motivirung der Gruppen, folgende Verschiedenheiten in die Augen. Das Haupt der Praxitelischen Figur ist zarter behandelt, und der Gesammteindruck des Gesichts jugendlich weicher als bei dem Kastor des Phidias. Die Räume über den Augen bis an das Stirnbein, welche bei diesem sehr schmal erschienen, sind bei dem Pollux des Praxiteles breiter gehalten und von gewählteren Proportionen. Ebenso erscheinen die Nasenflügel hier höher und stärker, dort dünner und schmaler. Der Ausdruck des Gesichts, besonders des Mundes, hat mehr göttlichen apollinischen Stolz beim Praxiteles, während er herbere, heroische Energie bei dem Werke des Phidias zeigt. Damit stimmt auch die schon erwähnte verschiedene Behandlung in der Lage der Haarlocken über der Stirn. Die Gewandung ist gleichfalls bei dem zweiten Kolosse verschieden behandelt, aber auch in ihren Falten ist die Bewegung angedeutet, welche dem Momente des Innehaltens vorherging. Im Ganzen betrachtet, zeigt der Pollux des Praxiteles ein sanfteres Ineinanderfließen der Theile und einen minder energischen Ausdruck des Angesichts. Dieser Unterschied ist kein zufälliger. Er ist bedingt durch die Art und Weise, wie die alten Künstler die beiden Brüder zu individualisiren pflegten. Plutarch bemerkt nämlich im Leben des Tiberius Gracchus ausdrücklich, daß diese verschiedene Individualisirung auch noch in seiner Zeit für die Darstellung der Dioskuren sowohl in der Plastik als in der Malerei üblich war, und daß Kastor leidenschaftlicher, energischer bewegt und mit heftigerem Ausdruck der Gesichtszüge dargestellt wurde, als der sanftere und ruhigere Polydeukes. Diese Verschiedenheit der Darstellung war so allgemein bekannt, daß sich Plutarch ihrer bedienen durfte, um damit die individuelle Verschiedenheit

der Brüder Cajus und Tiberius Gracchus erläuternd zu vergleichen. Wenn aber der Koloß des Praxiteles, trotz aller Schönheit und Edelgestalt seiner Formen, weniger Kraft, Bewegung und Leben zeigt, — so muß man dabei nothwendig, wie schon bemerkt, den Umstand in Anrechnung bringen, daß derselbe in seiner jetzigen nach Norden gerichteten Frontaufstellung kaum Abends einen Schimmer Sonnenlicht erhält, während sein glücklicherer Partner sich dieses für die Werke der Plastik so nothwendigen, beseelenden Elements zu allen Tageszeiten erfreut. Goethe's Freund, Heinrich Meyer, vergaß hierauf Rücksicht zu nehmen bei den einzelnen Ausstellungen, welche er in seinen Nachträgen zu Winckelmann's Kunstgeschichte an dem Kolosse des Praxiteles zu machen fand. Dennoch gestand auch dieser feine Kenner nach jahrelangem Studium des Originals: daß die Kunstgewandtheit zu bewundern sei, mit welcher der vortreffliche Meister sich dem ersten Bilde anzunähern gewußt, und mit der er den Styl der Formen, die Aeußerung gewaltiger Kraft und rascher Bewegung in seiner Figur gleichmäßig anzudeuten verstanden habe, ohne doch in irgend einem Theile den Kopisten zu verrathen. Vorzüglich gelungen erschienen ihm die Gelenke der Glieder, und mit Recht nannte er die Kniebeugung am linken Beine und Schenkel ein großes Meisterstück; wie er denn überhaupt den Schöpfer der zweiten Figur an Wissenschaft dem Meister der ersten, wo nicht überlegen so doch wenigstens gleich achtete. Meyer und seine Freunde hielten bekanntlich auch die heutigen Marmor-Originale der Kolosse für Arbeit der Meister, deren Namen sie tragen.

Minder gelungen, oder mehr als Beiwerk gehalten, sind die den Kolossen zur Seite gegebenen Rosse. Doch sind auch bei ihnen Haupt und Hals von großer Schönheit. Nach der Bemerkung eines befreundeten Künstlers, des trefflichen Bildhauers Bläser, scheinen die Figuren derselben, wie Rafael's große Konstantinschlacht im Vatican zeigt, von den italienischen Malern früherer Zeit vielfach studirt und nachgeahmt worden zu sein.

Man hat die Bewegung dieser Kolossalgestalten mit der des Vor-

ghesischen Fechters verglichen, um den Unterschied zwischen göttlicher Großheit und menschlicher Kraftfülle zu veranschaulichen. Allein im Verhältniß zu der, alle Sehnen und Muskeln bis zum Aeußersten menschlichen Kraftmaßes spannenden, Heftigkeit des Fechters, in welchem die Menschengestalt wie eine im Losschnellen begriffene Stahlfeder erscheint, ist die Bewegung der Dioskuren fast Ruhe zu nennen. Denn hier sehen wir die vollkommene Gewißheit heroischer Kraft ausgedrückt, die ihrer Herrschaft über den Gegenstand, an dem sie sich äußert, gewiß und sicher ist. Dort hingegen stürmt ein Krieger laut rufend einem übermächtigen Feinde, der Fußkämpfer einem Reiter entgegen, sein Leben aufs Spiel setzend, in ungleichem Kampfe, dessen Ausgang auf diesem einen, glücklich oder unglücklich geführten Stoße beruht, zu dem der Fechter alle seine Stärke und Gewandtheit zusammennimmt *). An den Kolossen ergiebt sich die Lebendigkeit aus der großartigen Wahrheit der Darstellung, wenn auch das Einzelne weniger genau bearbeitet ist; am Fechter springt es hervor aus der sorgfältigen Ausführung jedes Gliedes, jeder Muskel, jeder Sehne. Dort zeigt sich vorwiegend der geistige Gehalt der Wissenschaft, hier zugleich ihr ganzer Umfang.

Erhaben wie die Zeit, in welcher er lebte, die Zeit der lebendigsten Begeisterung des edelsten Volks über den glorreichsten Sieg, den je die freie Bildung des Abendlandes über den Barbarendespotismus des Orients gewonnen, erhaben wie die Zeit des Themistokles und Aristides, des Cimon und Perikles, ist auch diese Schöpfung des unsterblichen Meisters Phidias, und der Charakter des von ihm gebildeten Halbgottes ist nicht nur beseelt von jener Würde, die hier die ganze Bildung menschlicher Natur durchdringt, sondern es ist über denselben auch der volle Zauber jener »hohen Grazie« verbreitet, welche, wie Winckelmann so schön sagt, nicht rührt und erweicht, sondern Nachdenken und

---

*) Man vergleiche die Schilderung in: Zwei Monate in Paris, von Ad. Stahr, Th. I, S. 144—148.

Ehrfurcht erweckt. Wäre es wahr, was Einige behaupten, daß Erfindung und Gestaltung dieser Bildungen ein Werk römischer Kaiserzeit sei, so bliebe nichts übrig, als mit dem Verfasser der Epochen bildender Kunst unter den Griechen diese Denkmäler, welche die größten Künstler neuerer Zeit eines Phidias und Praxiteles würdig achten, als die sprechendsten Beweise anzusehen für das Urtheil und die Ansicht derjenigen alten Schriftsteller, welche den berühmtesten Bildnern aus der Zeit der ersten römischen Kaiser gleichen Rang einräumten neben den größten Meistern des Perikleischen Athens.

Mit Entzücken gedenke ich der Zeit, wo mir das Glück vergönnt war, die herrlichen Gestalten der Originale selber täglich zu schauen, wie sie dastehen auf dem schönsten Platze der Welt, vor sich das kolossale Wasserbecken, dessen himmelan steigender Krystallstrahl im Sonnenlichte funkelt, über sich das Blau des italischen Himmels, zu ihren Füßen gelagert die Stadt der Städte, das ewige Rom, das schon länger als zwei Jahrtausende zu den einst verehrten Schutzgöttern hinaufgeblickt; umschlossen von würdigster Umgebung jener stolzen Paläste, die den geheiligten Hügel des Quirinus krönen, und deren architektonische Massen dennoch die mächtige Wirkung dieser Kolosse der Plastik nicht beeinträchtigen, weil diese Wirkung geschützt und gesichert wird durch die schöne Beschränkung des Platzes selbst, und durch das weise Maß der vielleicht nicht über zwölf Fuß hohen Postamente, auf denen sie sich neben dem Obelisken des Augustus erheben. Wer das Glück dieses einzigen Anblicks niemals genoß, der freue sich doppelt, die Herrlichkeit dieser Meisterwerke kolossaler Plastik jetzt an ihren Abbildern im Museum zu Berlin bewundern zu können, deren Aufstellung in geschlossenem Raume zugleich einen annähernden Begriff zu geben vermag von der Wirkung, welche einst die kolossalen Götterbilder der Alten in ihren Tempeln auf die entzückten Beschauer hervorzubringen vermochten. Erst jetzt, erst durch die Anschauung dieser Kolossalgebilde in der kunstgeschmückten Halle eines neuen,

der Kunst geweihten Heiligthums, kann man nachempfinden, was die Brust des Hellenen bewegen mußte bei dem Anblicke eines Zeus und einer Hera, welche die Kunst eines Phidias und Polyklet für die Tempel zu Olympia und Argos geschaffen; — kann man eine Ahnung haben von dem Gefühl, das selbst den Feldherrn des rauhen Römervolks durchschauerte, als er im Angesichte des vierzig Fuß hohen, auf goldenem Sitze thronenden olympischen Zeus des Phidias staunend ausrief: »Wahrlich, hier ist leibhafte Gegenwart gestalteter Gottheit!«

---

Die in den Kolossalgruppen von Monte Cavallo den Dioskuren gegebene Stellung und Gruppirung als Rossebändiger ist im Alterthume häufig nachgeahmt worden. Schon Wagner hat in seiner Abhandlung auf einen antiken Sarkophag hingewiesen, der an der Außenseite des Domes zu Florenz eingemauert, zu beiden Seiten die Dioskuren in gleicher Stellung mit ihren Pferden zeigt. Eine ähnliche Reliefdarstellung befindet sich im Palast Mattei zu Rom.

Schließlich noch eine artistische Bemerkung. An dem Kolosse des Phidias bemerkt man drei warzenförmige Erhöhungen, die eine an der Spitze des Kinns, die beiden anderen in der Mitte des linken Vorderarmes und an dem Ballen des Daumens der linken Hand, welche das Roß am Zügel hält. Früher zog man daraus den Schluß, daß das Werk von dem Meister nicht vollendet worden sei. Allein jener Schluß ist unrichtig, und Wagner hat auch an dem Beispiel einiger anderen Werke antiker Plastik nachgewiesen, daß die Alten zuweilen einige Zeichen der Punktirung, deren sie sich bei der Ausarbeitung ihrer Marmorwerke so gut wie die heutigen Bildhauer bedienten, mit Absicht stehen ließen, um mit Hülfe derselben immer noch nachmessen zu können. Bei unseren Kolossen scheint es aus dem Grunde geschehen zu sein, um mittelst derselben den Abstand berechnen zu können, in welchem die Fi-

guren von den Pferden zu stehen hätten. Auch an der Statue des Praxiteles finden sich Spuren solcher Punkte am rechten Arme, der das Pferd hält. Dagegen deutet die Erhöhung am Schenkel derselben Seite darauf hin, daß sich hier eine, später weggenommene, Marmorstütze befunden hat.

An die bisher erläuterten Reste der Werke des Phidias reihen sich die Arbeiten eines Lieblingsschülers des großen Meisters, welche ein glückliches Geschick uns gleichfalls aufbewahrt hat. Es sind dies die Reliefskulpturen vom Apollotempel der Phigalier zu Bassä. Ihrer Beschreibung und Erläuterung soll das nächste Kapitel gewidmet sein.

---

## XI.

# Alkamenes

und

# die Skulpturen des Apollotempels zu Bassä.

## Die Skulpturen des Apollotempels zu Bassä.

In waldiger Gebirgseinsamkeit Arkadiens, am Rande einer tiefen Bergschlucht, durch welche die strudelnde Neda rauscht, liegt noch jetzt der Tempel des Apollon, welchen einst die Bewohner der arkadischen Stadt Phigalia um die Zeit der Pest, die zu Anfang des peloponnesischen Krieges Griechenland verheerte, dem helfenden Gotte (Apollon Epikurios) erbauten. Die Griechen liebten es, ihre vornehmsten Tempel an abgesonderten erhabenen Orten aufzurichten, wo die Natur die Kunst unterstützte in der Wirkung auf das Gemüth der Menschen, die sich verehrend dem Heiligthum des Gottes nahten. Der geniale Otto von Stackelberg, einer der Entdecker der Skulpturwerke, welche diesen Tempel schmückten, hat in seinem mit den trefflichsten Kupfern ausgestatteten Prachtwerke*) eine begeisterte Schilderung der Lage dieses Heiligthums gegeben, das schon in der alten Zeit für einen der schönsten Tempel des Peloponnes geachtet wurde.

---

*) Der Apollotempel zu Bassä. Rom 1826.

Der Tempel selbst war schon länger bekannt. Istus Stylus (zu den Säulen) nannten die Hirten des heutigen Arkadiens den Ort, wo die sechsunddreißig Marmorsäulen des Heiligthums, noch bedeckt von ihren Architraven, durch das Grün der Waldhöhe schimmerten. Aber erst im Jahre 1811 entdeckte eine Gesellschaft von Künstlern und Kunstgelehrten, welche um diese Zeit Griechenland bereiste — es waren die Herren von Hallerstein, Linckh, Cockerell, Foster und Stackelberg —, unter den Trümmern die kostbaren Ueberreste Phidiassischer Kunst, welche jetzt das britische Museum schmücken, das sie für 60,000 spanische Piaster ankaufte. Mit unsäglicher Mühe wurden sie aus dem Steingetrümmer hervorgezogen, welches sechzehn Fuß hoch das Innere des Tempels angefüllt hatte. Ein aufgescheuchter Fuchs machte die Suchenden aufmerksam auf die einzige Lücke in dem haushohen Trümmerhaufen. Man suchte dieselbe zu erweitern, und fand hinabschauend, daß das Thier sein Lager auf einer Marmorplatte bereitet hatte, die in herrlichem Relief die Verfolgung eines Lapithen durch einen Centauren darstellte. Noch jetzt bewahrt die Platte die Spuren der Beschädigung durch die Fußstapfen ihres Angebers, der hier denselben Dienst den Centauren- und Amazonenkämpfern leistete, durch welchen einst dasselbe Thier vor Jahrtausenden den Messenierhelden Aristomenes aus dem Abgrunde der Mordschlucht ans Licht gerettet hatte. Dach und Gebälk im Inneren der Säulenumgebung waren durch Erdbeben zusammengestürzt, und die Hoffnung, unter ihren Trümmern den ganzen Bilderschmuck des inneren Frieses zu finden, welche das eine entdeckte Stück erregte, ward glänzend bestätigt. Allmälig wurden dreiundzwanzig Marmorplatten, jede etwa 4 Fuß lang und 2 Fuß $1^1/_2$ Zoll hoch, ans Licht gefördert und zusammengestellt. Sie sind das einzige vollständig erhaltene Beispiel dieser Art von Skulpturverzierung eines griechischen Heiligthums, und verdienen schon deshalb die höchste Aufmerksamkeit von Seiten der Kunstgeschichte, weil wir nur sehr wenige Werke der griechischen Plastik besitzen, von denen, wie bei diesem Friese, Standort, Zeit der Entstehung, Vollständigkeit und Originalität außer allem Zweifel liegen.

Der Tempel war dem Apollon geweiht. Iktinos, der Baumeister des

Parthenon, war von den Phigaliern aus Athen berufen worden, um durch die Erbauung dieses Heiligthums den Schutz des Gottes zu gewinnen gegen die schreckenvollen Verheerungen, welche damals die Pest über Hellas verhängte. Die Plastik, der Baukunst dienstbar, hatte die Aufgabe, durch ihren Bilderschmuck Sinn und Bedeutung des Heiligthums auszusprechen. Sie that dies, wie in den Giebelfeldern und Metopen des Aeußeren, von denen nichts mehr erhalten ist, so auch in dem Friese, Zophoros, Träger des Lebendigen von den Griechen genannt, weil er zugleich die künstlerische Bestimmung hatte, durch seinen Bilderschmuck der starren Architekturmasse Leben und Bewegung zu verleihen. Der Künstler, welcher diesen Fries schuf, wählte zu seinem Inhalte die dankbare Verherrlichung des Apollon für seinen Beistand in zwei die gesammte Griechenwelt betreffenden höchsten Gefahren, im Kampfe mit den fanatischen Amazonen und den rohen Centauren. Und er schuf ein Werk, das an vollendeter Komposition und Meisterschaft der Ausführung zu den schönsten Denkmälern des Alterthums zählt.

Während in der Mitte des unbedeckten Tempelschiffs der Gott selbst im zwölf Fuß hohen Erzbilde zu schauen war, angethan mit dem langen Citharödengewande, den Bogen abgelegt, mit dem er die giftigen Todespfeile gesendet, die besänftigende Leier haltend, das alte Symbol der Ordnung und Weltharmonie, beleuchtet von den frei einfallenden Strahlen des goldenen Himmelslichts: so umgab alle vier Seiten des ihn einschließenden Parallelogramms der skulpturgeschmückte Fries als eine zusammenhängende reiche Binde, deren Bilderinhalt in einer Folge von verschiedenen Handlungen, wie eine heilige Inschrift, fortschreitend sich entwickelt. So traten bei den Griechen die Bildwerke der Friese zur Versinnlichung heiliger Sagen an die Stelle der Bilderschrift, mit der ältere Völker ihre Heiligthümer zierten. Wie der Gesang im religiösen Chortanze um den Altar schwebte, so bewegte sich die Handlung in diesen Bildwerken um den heiligen Raum, der das Bildniß des Gottes umschloß, und wie Pindar seinen Siegeshymnus einen »lydischen Hauptschmuck« nennt,

— »Bunt geziert mit ertönendem Laub,«

so umkränzte diese Binde in seinem Tempel den siegreichen Helfer Apollon. Vergleichbar einem solchen Hymnus auf den Gott, der in Wechselgesänge der Halbchöre getheilt nach alter Dichtungsweise voll epischen Inhalts alter Sagen war, sehen wir in dieser marmornen Götterbinde des Tempels von Bassä zwei Vorstellungen aus dem Leben des Heros Theseus den Beistand verherrlichen, den der Gott in zwei verhängnißvollen Kämpfen den Griechen geleistet. Die Hülfserscheinung der Gottheit auf dem hirschbespannten Wagen macht den Uebergang von einer Vorstellung zur andern, und ein Baumstamm dient als Scheidepunkt zwischen Anfang und Ende der zusammenlaufenden Binde. Ebenso scheidet ein knorriger alter Baumstamm in dem berühmten Mosaikgemälde der Alexanderschlacht die beiden Hälften des Bildes.

## Wahl des Gegenstandes.

Die Wahl des Gegenstandes beruht auf einer künstlerischen Ansicht, die sich mit einer priesterlichreligiösen verbindet.

Die Alterthumsforscher haben bald die eine, bald die andere einseitig hervorgehoben. Einige, wie Völckel in seinem Werke über den Tempel des olmpischen Jupiter (S. 87), erledigten die Frage: weshalb an den bedeutendsten Tempeln Griechenlands vorzugsweise Centaurenkämpfe vorkommen? einfach durch die Antwort: weil der Kampf von Menschen mit Thieren oder Thiermenschen ein der plastischen Kunst günstiger Gegenstand war, und weil die Vereinigung junger schöner Helden mit den fabelhaften Thiermenschen eine angenehme Mannigfaltigkeit in Figuren und Stellungen gewährte. Dies ist richtig, aber es genügt doch nicht, um die Wahl des Stoffes vollständig zu erklären. In neuerer Zeit freilich ist man noch weiter gegangen. Man hat geläugnet, daß der Bilderschmuck des Frieses an griechischen Tempeln irgend einen nothwendigen Bezug gehabt auf den Gott, dessen Tempel er zierte. Und gerade von diesem Fries des Apollotempels zu Bassä ist behauptet worden, daß er von Iktinos und seinen Künstlern ohne allen Bezug auf

Apollon, bloß weil sie Athener waren, mit Gegenständen des attischen Sagenkreises, den Centauren- und Amazonenkämpfen geschmückt worden sei. Um die Darstellungen dieser Kämpfe zu der Tempelgottheit wenigstens äußerlich in Bezug zu setzen, hätten die Künstler den Gott und seine Schwester auf einem Hirschgespanne, als eine Art Dii ex machina angebracht. Allein schwerlich wird man glauben, das kunstreiche, sinnvolle und dabei tief religiöse Griechenthum jener Zeit hätte wirklich bei dem Schmucke seiner Tempel und Heiligthümer einem so geistlosen Verfahren Raum gegeben und Zufall oder Künstlerlaune da walten lassen, wo es sich um seine heiligsten Interessen religiöser Verehrung handelte.

Für uns ist es ganz außer Frage, daß auch diese Darstellungen der Centauren- und Amazonenkämpfe religiöse Symbolik enthalten. Es handelt sich nur um die Ermittelung ihres näheren Inhalts. Nach Creuzer beruhen alle diese in Tempelskulpturen erscheinenden Kämpfe der Hellenen mit Amazonen und Centauren, Gorgonen und Kerkopen auf dem gemeinsamen Grunde der griechischen Naturreligion und Kulturgeschichte. In den Centauren verkörperte der künstlerische Sinn der Alles menschlich gestaltenden alten Hellenen, wie Creuzer meint, das zerstörende Element des Wassers in Meeresfluth und Stromeswildheit, die aus geborstener Wolke Schooß entströmenden Regengüsse, in ihren schädlichen und heilsamen Wirkungen. »Die Centaurenkämpfe, sagt er, waren darum ein so beliebter Gegenstand in den griechischen Bildwerken, weil die Centauren in der alten griechischen Naturreligion, als tellurische und atmosphärische Störungen des Naturlaufs den ordnenden Gottheiten feindselig, und ihre Vernichtung als nothwendige Bedingung aller menschlichen Kultur durch geordneten Ackerbau dargestellt werden *).

Ganz so wie mit den Centauren, die überall als Bild jeder rohen Gewalt und des keine Sitte achtenden Frevels auftreten, und die deshalb auch überall in der griechischen Dichtung und Kunst von den Hellenen,

*) Fr. Creuzer, Schriften II, S. 103.

den Trägern edlerer Gesittung, bekämpft erscheinen, ist es auch mit den Amazonenkämpfen.

Die Amazonen kommen zuerst in der Sage am Fluß Thermodon, am Phasis und Tanais, überhaupt in den nordasiatischen Ländern vor, deren Bewohner in uralter Zeit einem wilden Monddienste hingegeben erscheinen, wo die grausame Artemis und die unheimliche Lilith, weibliche Personifikationen des unholden, ungeregelten vom männlichen Sonnengeiste nicht gebändigten unfruchtbaren Mondes, die wilden Stämme Asiens bald in Zittern bald in fanatische Wuth versetzten, wo Männerscheu heilige Sitte ward, und wo, wie in Ephesus, das alte schwarze Gnadenbild der großen Artemis von entmannten Priestern und Männerbekämpfenden Amazonen umtanzt ward. Erst der delische Kult war es, der, zum Siege gelangt, im freundlichen Geschwisterpaar Apollon und Artemis die beiden Geschlechter versöhnte. In diesem Gange der zu den Griechen gelangten Kulte liegt der Grund, warum zur Verzierung der Wohnungen der neuen siegreichen olympischen Götter Amazonenkämpfe ein so häufig angewendeter Gegenstand waren. Erst der Centauren und Amazonen Besiegung und Untergang hatte die reinere olympische Natur- und Weltordnung der Hellenen möglich gemacht.

Aber ebenso auch die Verschönerung und Verklärung des Furchtbaren, Barbarischen, Untergang Drohenden in jenen uralten Erscheinungen durch den freundlich gestaltenden Geist der Kunst in Dichtung und Bildwerk!

In jenem großen Kampfe zweier Kulte aus der Urzeit der alten Welt, der mit dem Siege der jungen Lichtgötter und der Sonnenverehrer über die Anhänger einer uralten Naturreligion der Erde und des feuchten Elements der Tiefe endet, steht der Stammesheros von Athen, König Theseus, obenan als einer der ältesten frommen Verehrer des Apollon. »Theseus«, d. i. zu deutsch der Beschauer, Seher und zugleich Ordner, Gesetzgeber, erscheint gleichsam als die personificirte Sonnenkraft, ein Sonnenheros, dessen Verehrung weit hinaus über Attikas Grenzen verbreitet war. Vor der Wirksamkeit der Sonne weicht die Pest. Der

Sinn des Tempelfrieses mußte sich daher ebensowohl mythisch als symbolisch auf die Sonnenkraft beziehen. Lichtgötter werden stets gedacht im Streite gegen die schädlichen Mächte der Finsterniß, wie die verheerende Seuche selbst im Bilde der verheerenden Schlacht dargestellt wird.

Die Amazonen- und Centaurenkämpfe hatten für alle Griechen ein gemeinsames Interesse. Der Zug der Amazonen und Scythen nach Hellas wurde als erster Einfall der Barbaren gern mit dem Perserkriege verglichen. In den Amazonen- wie in den Centaurenkämpfen, deren Sagen sich von Thessalien bis an die Südspitze des Peloponnes hinziehen, und in denen beiden Apollon und Theseus sich hülfreich bewiesen für die Hellenen, fand der Künstler dieses Tempelfrieses daher ein sehr passendes Motiv für die Verherrlichung des »hülfreichen Gottes«. Altar und Idol auf dem Friese bezeichnen symbolisch die religiöse Beziehung der dargestellten Kämpfe.

Jene Kriege und Kämpfe gegen religiösen Fanatismus und uralte Rohheit und Willkür erinnerten die Griechen, durch die Beispiele eines sogar beide Geschlechter trennenden Hasses und der von Halbmenschen geübten Frevel, an die Gefahren der Gesetzlosigkeit und des Irrglaubens früherer Zeit, aus denen ihre Heroen sie mit Hülfe der Götter befreit und zum Genusse der Ordnung und Kultur geführt. Diese Erinnerung lag um so eindringlicher nahe, als das entsetzliche Unheil der Pest in seinen verwildernden Folgen sie, wie Thucydides berichtet, gerade damals wieder mit der Rückkehr ähnlicher Zustände bedrohte. Und so erdachte denn der Künstler diesen Fries als die Weihe des Heiligthums, als einen Sühne- und Lobgesang auf den Ferntreffer Apollon, dessen tödtende Pfeile man von sich abzuwenden hoffte, dem man sich durch den Bau seines Tempels als schützendem Gotte empfahl, indem man ihm kindlichen Sinnes Beispiele seiner Huld und Wohlthaten vorhaltend.

Zugleich aber waren diese Gegenstände Lieblingsvorstellungen für die bildende Kunst geworden, der sie einen vorzüglich geeigneten Stoff zum Schmuck der Tempelfriese darboten. Denn bei der Abwechselung und wunderbaren Vereinigung von Thier- und Menschennatur, bei der Verschiedenheit von Geschlecht und Alter, von Charakteren und Gemüths-

zuständen, von seltsamen Verwickelungen und Bewegungen, bei diesem Reichthum von Formen und Zusammenstellungen gestatteten sie eine gleichmäßig wiederholende Fortsetzung wie sie das Relief bedurfte. Da sie allgemeine Wichtigkeit und Bezüglichkeit hatten auf alle Götter als Ordner und Kulturbegründer, so konnten sie sehr schicklich an mehreren der vorzüglichsten Tempel, Statuen und Throne verschiedener Gottheiten angebracht werden; und so finden sich denn auch gar häufig beide Darstellungen an einem Orte vereinigt. Die vorzüglichsten Künstler wetteiferten in denselben, und ließen keine Gelegenheit unbenutzt, sie an ihren Werken anzubringen. So enthielten am äußeren dorischen Friese des Parthenon die Metopen auf zwei Seiten Centauren-, auf den beiden anderen Amazonenkämpfe. Der Maler Mikon malte beide im Innern des Theseustempels. Am Throne des Zeus zu Olympia hatte Phidias die Amazonenschlacht, im Giebel des Tempels sein Schüler Alkamenes Centaurenkämpfe gebildet, und während der Schild der Athene Parthenos des Phidias die erstere zeigte, waren die Sandalen der Göttin mit Darstellungen aus den zweiten geschmückt. Aber auch auf anderen Denkmälern der Plastik, auf Grabmonumenten, Helmen, Rüstungen, Bechern, Thüren u. s. f. waren sie häufig zu finden, und die Dichter bis auf die späteren römischen Zeiten hinab verflochten Darstellungen dieser Kämpfe gern in ihre Gesänge.

Dazu kam endlich, daß für den Fries des Apollotempels zu Bassä dieser Stoff dem Künstler um so näher lag, da er wahrscheinlich selbst ein Athener war, der hier mit einer gewissen Künstlerreligion seinen Stammeshelden verherrlichen und die früheste glorreiche Kriegsthat seiner Nation einer entfernten Stadt des Peloponnes aufzeigen konnte*). —

## Die Kunstgestalt der Amazonen.

Die Kunstgestalt der Amazonen ist eine Schöpfung der griechischen Phantasie, welche auch in der Dichtkunst die Amazonensage aus dem

*) Vgl. Stackelberg a. a. O.

religiösen Bereiche in das Gebiet der Heldensage herüberzog und dieselbe in ächt poetischer Weise vermenschlichend ausschmückte. Aus den fanatischen Priesterinnen des alten wilden Monddienstes schuf die Phantasie der hellenischen Dichter das Bild eines kriegerischen Frauenstaates, dessen Kämpfe mit den hellenischen Heroen, Herkules, Bellerophon, Theseus, in die Urzeit griechischer Sage hinaufreichen, während noch in später historischer Zeit der Urenkel des Herkules, Alexander der Große, auf seinem orientalischen Siegeszuge mit den Amazonen in Verbindung gebracht wird, deren Königin Thalestris sich zu ihm begab, um von seiner Heldenkraft Mutter zu werden.

In diesem Sinne heroischer Sage faßte die griechische Kunst die Gestalt der Amazonen auf. Sie fand darin ein Motiv: das Herbe, Kühne, Heldenhafte in dem ungebeugten Stolze der Jungfrau darzustellen. Und indem sie in ihrer Bildung männliche Kraft zu weiblicher Zartheit gesellte, schuf sie eine eigne Kunstgestalt dieser schönen, kühnen, waffenfreudigen Mannweiber, deren mondförmige Schilde und Streitäxte nur noch leise an den religiösen Ursprung mahnen, während das Kostüm bald mehr bald weniger asiatisch oder griechisch erscheint. Phidias und Polyklet waren es, die die Amazonengestalt zum Ideale erhoben. Unter den fünf Amazonenstatuen, welche Beide im Verein mit noch drei anderen Künstlern für den Tempel der ephesischen Diana arbeiteten, ward die Polykletische für die vollendetste geachtet. Den zweiten Rang nahm die des Phidias, den dritten die des Kresilas ein.

Zum Verständniß des Frieses müssen wir uns an die dichterische Sage von dem letzten großen Amazonenkampfe erinnern, der auf Attikas Gefilden selber ausgefochten wurde. Theseus hatte mit Herkules die Amazonen angegriffen, besiegt und die von seiner Schönheit ihm gewonnene Amazonenfürstin Antiope als Gemahlin nach Attika entführt. Von Rachedurst getrieben, sammelten die geschlagenen Heldinnen alle ihre Streitkräfte und fielen vereint mit ihren scythischen Bundesgenossen, nach Europa übersetzend, in Hellas ein. Hier drangen sie, Alles verwüstend, bis Attika vor, und lagerten unter den Mauern der Stadtburg. Doch

Theseus, mit dem Beistande des von ihm befragten delphischen Gottes, überwand die Feinde in einer großen Schlacht, in welcher Antiope, gegen ihre Schwestern kämpfend, den Heldentod an seiner Seite fand. Zum Andenken nannten die Athener den Ort, wo die gefallenen Amazonen begraben wurden, Amazoneion (den Amazonenplatz), und feierten ein jährliches Fest im Monat des zur Hülfe eilenden Gottes (Boëdromion), dessen Huld ihr Land sichtbarlich errettet hatte von den überschwemmenden Schaaren. Auf diesen Kampf nun ist die Darstellung der einen Hälfte des Frieses zu deuten, zu dessen Betrachtung wir jetzt übergehen wollen.

## Der Amazonenkampf.

Er ist auf zwölf aneinandergefügten Platten dargestellt, während die übrigen elf den Centaurenkampf und die Göttererscheinung umfassen. Die letztere nahm die Mitte der kurzen Wand, gegenüber dem Haupteingange, gerade über dem Standbilde des Gottes ein, damit dem eintretenden Beschauer gleich der Hauptgegenstand sichtbar werde. Die Composition des ganzen Frieses war künstlerisch so geordnet, daß die Mitte der beiden Langseiten je von der Hauptscene in beiden Kampfdarstellungen eingenommen wurde. In dem Amazonenrelief war dies die Darstellung der siegenden Heldenkraft des Theseus; im Centaurenrelief das Beispiel der Rache des Gottes an dem wilden Lapithen Cäneus, der zur Strafe für seinen gegen Apoll bewiesenen Uebermuth den Centauren erliegt.

In der ganzen Scenenfolge des Amazonenkampfes, welche Stackelberg meisterhaft geschildert hat, ist das Hin und Her von Sieg und Niederlage in den verschiedenen Gruppen vortrefflich ausgedrückt. Zugleich läßt uns eine genauere Betrachtung wahrnehmen, daß der Künstler das Nebeneinander aller dieser Gruppen in verbindende Beziehung zu setzen und eine durch die andere zu motiviren verstanden hat. Eine reiche Fülle von Situationen: hoffnungsloses Erliegen und Gnade heischendes Flehen, wilder Angriff und todesmuthiger Widerstand, unentschiedenes Kämpfen und tödtliches Zusammenbrechen finden sich in

diesen wundervollen Darstellungen vereint. Ganz besondere Aufmerksamkeit verdienen zwei Gruppen, von denen die erste jenen reizenden Zug der Amazonenmythe zur Darstellung bringt, den auch Schiller in seiner Behandlung der modernen Amazone von Orleans bei dem Begegnen mit dem schönen Lionel benutzt hat. Es ist dies die Allgewalt der Natur, die in dem unnatürlichen Kampfe der Geschlechter doch zuweilen siegreich hervorbricht. Ein junger schöner Grieche, dessen weiche blühende Jugend die weibliche Haartracht noch ausdrucksvoller bezeichnet, ist des Helms beraubt und als Gefangener niedergeworfen. Zu den Füßen seiner Ueberwinderin streckt er vergebens die flehende Hand aus um Schonung des Lebens. Schon schwingt die Amazone sein eignes Schwert über seinem Haupte, als plötzlich eine ihrer Kampfgefährtinnen, den Schild zurückgeworfen, sich mit bittender Geberde für das Leben des Feindes verwendet.

Nur drei der Amazonen sind zu Rosse dargestellt, alle anderen kämpfen zu Fuß. Durch jene Auszeichnung sind die Fürstinnen der Amazonen kenntlich gemacht, jene drei Schwesterköniginnen Oreithia, Hippolyta und Antiope, welche den Kampf in der Sage veranlaßten. Sie sind sämmtlich in der Nähe der Hauptgruppe versammelt, deren Mittelpunkt Theseus bildet. Die erste ist mitten im Ansprengen auf den feindlichen König von einem Krieger an dem flatternden Haargelock erfaßt, der sie rücklings vom Rosse zu reißen strebt. Ihr aufgerissenes Gewand flattert wild in der Luft. Mit den Schenkeln klammert sie sich krampfhaft an das Roß, das, gespornt von dem Drucke der Fersen und zugleich zurückgehalten durch die Gewalt des Ziehenden, sich hoch aufbäumt. Von unglaublicher Kühnheit ist der Anblick des schönen Weibes, das, Zügel und Waffen fahren lassend und in Qual und Entsetzen mit dem gelenkigen Leibe zurückgestreckt, alle Kraft der beiden Arme anstrengt, sich dem haltenden Feinde zu entwinden. Auf den Hülferuf ihrer Fürstin eilt aus dem Kampfgetümmel, das den Theseus umgiebt, mit hochgeschwungenem Schlachtbeile eine Amazone herbei, während sie Blick und Haupt noch zurück nach dem verlassenen Kampfplatze wendet, wo

gegen den attischen Heldenkönig schon die zweite Amazonenfürstin, Hippolyta, ihr Roß ansprengt. In ihrer Rechten blitzt das Beil, mit dem sie soeben einen Kämpfer, den Gegner der vorerwähnten Amazone, unter die Hufe ihres Thieres niedergeworfen hat. Zugleich eilt eine andere Amazone zu Fuß mit geschwungener Waffe gegen den Theseus. Aber mächtig wendet sich der Held, kenntlich durch die über den linken Arm geworfene Löwenhaut und an heroischer Größe und Stärke der Glieder vor Allen hervorragend, gegen die Feinde, indem er mit der Rechten die knorrige Keule hebt zum zermalmenden Schlage. Doch während er so Kraft und Muth der andringenden Gefahr entgegenwirft, sehen wir an seiner Stellung, daß er eben zuvor in Begriff war, der Antiope zu Hülfe zu eilen, die an seiner Seite sammt ihrem Rosse tödtlich getroffen niedersinkt. Stackelberg's sonst so feinsinnige Erklärung ist für diese Gruppe gänzlich verfehlt. Nach einer Version der alten Sage opferte nämlich Theseus selbst, um das Vaterland zu retten, auf Götterspruch die geliebte Gemahlin, während die bei weitem menschlich schönere Sage Antiope diesen Opfertod im Kampfe und an der Seite des geliebten Mannes freiwillig finden läßt. Jene erste Opferung findet nun Stackelberg in dieser Scene dargestellt, wobei er uns die widerwärtige Vorstellung aufzwingt von einem Theseus, der mitten im Kampfgewühle die Gattin sammt ihrem Rosse mit einem Keulenschlage niederstreckt.

Und doch ist dem kunstsinnigen Manne die Bemerkung nicht entgangen, daß in dem Antlitze des Atheners, welcher die stürzende Gestalt, wie Stackelberg meint, vollends von dem zusammenbrechenden Rosse wirft, wie wir dagegen glauben, sie in seinen Armen haltend auffängt, ein Zug des Mitleids ausgedrückt sei. Dies führt uns auf den Gesichtsausdruck in den Gestalten überhaupt.

In keinem der erhaltenen Köpfe der kämpfenden Griechen ist ein Ausdruck wilder Kampflust oder ein harter Affekt wahrzunehmen. Nicht nur der Grieche, welcher die stürzende Antiope auffängt, sondern selbst jener, der die ins Knie gesunkene, ihn mit vorgestreckten Armen abwehrende bei dem Haupthaar erfaßt, sieht mit einem, fast möchte man sagen,

liebenden Ausdruck auf die Besiegte herab. Nur die eine Männerfigur, welche durch ihre an die Dioskurengestalten erinnernden Bilder sofort als Theseus kennbar ist, hat jenen Zug und Ausdruck des siegesstolzen Zornes, wie er auf dem Antlitz des Apoll von Belvedere thront. Das kurze von der Stirn aufstrebende Haargelock erinnert an die Bildung junger Herkulesköpfe. In einzelnen Köpfen, namentlich in der einen Amazone, glaubt man noch den Typus der äginetischen Skulpturen in Nase und Lippen wahrzunehmen, wie denn überhaupt die Unterlippen stark ausgeprägt sind. Mit den Aegineten verwandt ist auch der Zug, daß fast durchgängig hier wie dort alle Leidenschaft in die Bewegung des Körpers verlegt ist, während der Gesichtsausdruck verhältnißmäßig ruhig erscheint.

Das Religiöse des Kampfes ist in dem Altare angedeutet, von den zwei Amazonen durch zwei hellenische Krieger hinweggedrängt werden. Der Sieg der Athener endlich und der nach demselben geschlossene Friede wird durch die Darstellungen der letzten Tafel bezeichnet, auf der Verwundete heimgeführt und Todte zur Bestattung weggetragen werden, während eine Amazone den erbeuteten Schild eines Gegners mit sich hinwegträgt.

## Der Centaurenkampf.

Wenden wir uns jetzt zu dem zweiten Theile des Frieses, der den Kampf der Centauren und Lapithen darstellt. Der Centaurenmythus hat seinen Hauptsitz in Thessalien. Seiner symbolischen Bedeutung wurde bereits gedacht. Die Kunst bemächtigte sich auch dieser poetischen Vorstellung, und bereicherte mit der von ihr vollendeten Kunstgestalt der Centauren den Kreis jener fabelhaften Doppelwesen, welche, wie die Satyrn, Silene, Pane und Mänaden, die Wildheit des ungebundenen Naturlebens ausdrücken. Hier wie überall zeigt sich der den Griechen bei der Bildung zwiegestalter Wesen eigenthümliche Sinn, welcher sie in Kombinationen dieser Art vorzugsweise das menschliche Haupt festhalten ließ, während die Aegypter dieses am ersten aufopferten. Während man

sie früher vorn ganz als Männer darstellte, denen nach hinten ein Roßleib anwächst, wurde zu Phidias' Zeit die Doppelgestalt der Centauren zu vollkommenster Formeneinheit dadurch ausgebildet, daß man an Bauch und Brust des Rosses einen menschlichen Oberleib fügte. Wegen ihrer Lust am Weingenuß wurden sie dem Kreise des Dionysos beigegeben, dessen Macht sich sänftigend und bändigend erwies über die frühere Wildheit und Rohheit. Und so erscheinen sie denn in Darstellungen späterer Kunst vor dem Triumphwagen des Bacchus musicirend, von Liebesgöttern gelenkt und von Faunen und Nymphen umschwärmt.

Auf unserem Friese hingegen sehen wir sie noch in ihrer ältesten Gestalt auftreten als Repräsentanten ungezügelter Rohheit und thierischer Sinnenlust, im Gegensatze zu edelschöner Heroenkraft, Bildung und Sitte. Die Sage, an welche sich diese Darstellung anknüpft, erzählt also:

Pirithous, der Lapithenfürst, hatte zu seiner Hochzeit mit der schönen Hippodamia auch die vornehmsten Centauren geladen. Es sollte ein Fest des Friedens und der Versöhnung sein zwischen den alten Gegnern. Aber Rohheit verträgt sich nimmer mit Sitte. Einer der Centauren, vom Weingenuß erhitzt, versuchte Gewalt an der Braut des Pirithous. Theseus errettete sie aus seinen Händen, indem er den Frevler niederschlug. Darüber entspann sich ein allgemeiner Kampf unter den Hochzeitgästen. Die Lapithen griffen zu ihren Waffen, die Centauren vertheidigten sich mit Baumstämmen und Felsstücken, doch unterlagen sie endlich, und wurden im weiteren Verlaufe des Krieges aus Thessalien vertrieben.

Dieser von den alten Dichtern vielbesungene Kampf am Hochzeitfeste ist es, welchen der Fries in einer Reihe herrlich erfundener Scenen darstellt. Die Erklärung derselben wird dadurch unterstützt, daß die alten Dichter, welche jenen Kampf schildern, offenbar ähnliche Kunstwerke vor Augen hatten, wie dies z. B. Ovid in seiner Schilderung selbst andeutet (Metamorph. XII, 398). Wir lernen zugleich daraus, daß vorzugsweise gelungene Scenen und Motive einer solchen Komposition auch in wiederholte spätere Darstellungen desselben Sujets hinübergenommen wurden. Nur dadurch, daß auch in der bildenden Kunst, wie in der dramatischen

Poesie der Alten, immer das Gelungene früherer Kunstwerke den späteren Darstellern zu Gute kam, kann man sich den Reichthum und die Vollendung solcher Werke der Plastik erklären. Man thut Unrecht, hier mit Stackelberg von »unbewußten Reminiscenzen« zu sprechen, die selbst die größten Künstler, sogar ein Rafael nicht immer vermieden hätten. Es liegt hier vielmehr jene tiefe Einsicht und jenes ruhige Selbstbewußtsein des ächten Künstlers zum Grunde, der, wie Goethe im ähnlichen Fall von sich sagte, das einmal vollendet Gelungene aufnimmt, wo er es findet, und es zu seiner neuen Schöpfung verwendet.

Die Darstellung beginnt, wenn wir von rechts anfangend nach links fortschreiten, mit einer Scene, welche den Anfang und die Ursache des Kampfes veranschaulicht.

Zu dem Idole einer Gottheit, deren alterthümlich geformtes Schnitzbild mit den regelrecht steifen Gewandfalten, den anliegenden Armen und dem Fruchtmaße (Modius) auf dem Haupte, sie als Göttin der Hochzeitfeier bezeichnet, haben sich zwei Frauen geflüchtet. Es ist die Braut, die schöne Hippodamia, und eine ihrer Brautjungfrauen. Auf ein Knie niedergeworfen, den rechten Arm um das Götterbild geschlungen, mit der Linken das Gewand festhaltend, das ihr Verfolger, der wilde Centaurenfürst, von der keuschen Schönheit ihres entblößten Leibes niederzerrt, fleht sie um Hülfe zur Göttin, deren Bild sie umfaßt hält. Die Starrheit des ägyptischen Styls in dem Götterbilde ist von großer Wirkung, weil neben ihm der schöne Leib der Hippodamia fast wie ein lebendes Wesen erscheint. Ihre Begleiterin ruft mit ausgebreiteten Armen und aufgelösten Gewändern die Götter Apollon und Artemis an, deren Nahen auf der anderen Seite sie wahrzunehmen scheint. Aber schon ist der Befreier herbeigeeilt. Held Theseus hat sich mit dem linken Knie auf den Rücken des Unholdes geschwungen, und während unter seinem kraftvollen Drucke der thierische Hinterleib des Feindes mit ausgleitendem Beine niedersinkt, hat der Held den Hals des Roßmenschen mit würgendem Arme umschlungen, und den Kopf des Feindes zurückreißend holt er mit der Rechten aus zum schädelzerschmetternden Schlage der wuchtigen Keule. Vergebens versucht der

Centaur, des Helden Rechte zurückdrängend, den Schwung der Waffe zu hemmen. Es ist vollkommen die Situation, die Ovid vor sich sah, oder der griechische Dichter, dem er nachdichtete, wenn er den Kampf des Theseus mit dem Centauren also beschreibt:

— — Auf den Rücken des ungeheuren Bianor,
Nimmer zuvor gewohnt eines Reiters, springt er hinauf und
Stemmt in die Rippen ihm ein das Knie; mit der Linken ergreifend
Hält er das wallende Haar, und Gesicht und drohende Lippen
Sammt den gefesselten Schläfen zermalmt er mit knorriger Keule.

Aber diese Scene ist nur dem Inhalte, nicht der künstlerischen Komposition nach der Anfang; sie ist im Sinne des Künstlers vielmehr der Schluß der ganzen Darstellung, durch welchen, nächst dem helfenden Gotte selber, seinem Lieblinge Theseus der ganze siegreiche Ausgang des Kampfes zuerkannt wird. Den Anfang bildet eine Scene, wo ein von seinem Gegner verfolgter Lapithe, sowie eine Mutter mit dem ihr in der Angst fast entgleitenden Kinde auf dem Arme, Schutz suchend, dem Götterpaare naht, das eben auf einem Hirschgespann herbeigeeilt ist. In dem Augenblicke, wo Artemis gestrafften Zügels die Thiere anhält, hat auch schon der Ferntreffer seinen Bogen gespannt und das Geschoß auf den Verfolger des fliehenden Lapithen gerichtet. Der Künstler hat offenbar durch diese Eile des Gottes die drängende Gefahr und Kampfnoth der Helden zu versinnlichen gesucht.

Unter den übrigen Scenen, deren Anordnung und Bedeutung sich von selbst leicht erklären, ist eine Fülle der vortrefflichsten Motive wahrzunehmen. Es ist vollkommen begreiflich, wenn der begeisterte Stackelberg, einer der feinsinnigsten und begabtesten Kunstkenner, die unser Jahrhundert hervorgebracht, diesen phigalischen Fries an Reichthum der Erfindung, Lebendigkeit der Auffassung und Leichtigkeit der Bewegung allen anderen erhaltenen Resten antiker Kunst, die Reliefs des Parthenon selbst nicht ausgeschlossen, vorzieht*). Hier erkennt man den göttlichen Prome-

---

*) Der Apollotempel zu Bassä S. 85.

theusfunken, der bei den Griechen die Ideale der Kunst erzeugend, in lichte Flammen aufschlug. Fast jede der zahlreichen Scenen dieses Frieses reizt zur schildernden Beschreibung ihrer Schönheiten. In einer Reihe von hundert Figuren, wo immer neue Gruppen von Kämpfenden wiederkehren, hat sich dennoch die Phantasie des Künstlers nirgends erschöpft. Mit feinstem Gefühl ist der zweifache Kampf nach der Verschiedenheit der Kämpfenden charakterisirt. Alle eigentlichen Mordscenen, alles Wilde, Wüste, Gräßliche des Kampfes ist für die Centaurenschlacht aufgespart. Hier ist kein Verschonen, kein Bitten um Gnade — es ist ein ächter Kampf der Vernichtung, ein Kampf auf Leben und Tod, wie er sein muß zwischen Bestialität und Gesittung. Dagegen sehen wir im Amazonenkampfe zwar Angriff und Vertheidigung, aber nirgends den eigentlichen gräßlichen Mord. Die Darstellung des weisen Künstlers steigt dort selbst in den äußersten Momenten der Leidenschaftlichkeit nur bis zur schwebenden Gefahr und Drohung. In jenem Kampfe der Männer und Frauen ist auch der Kampf der Empfindungen naturgemäß ausgedrückt. »Die Männer vertrauen der Ueberlegenheit ihrer Kraft; sie wollen nur Gefangene machen, fassen die Weiber an ihren langen Haaren, stemmen sie nieder, zwingen sie sich zu ergeben oder ziehen sie gewaltsam als Beute fort. Die Weiber ihrerseits äußern Widerstreben, Unwillen, Hartnäckigkeit; aber sie flehen auch wohl um ihr Leben, suchen sich loszureißen, und als einen charakteristischen Zug sieht man sie allein die Vertheidigung mit den Füßen anwenden, wie auch jene Geschicklichkeit zeigen, fliehend den Feind zu verwunden, welche die alte Dichtung ihnen nachrühmte. Charakteristisch ist ferner die rührende Grazie im Hinsinken der sterbenden Jungfrauen, sowie jene Scene, in welcher die eine Amazone für das Leben eines Gefangenen bittend einschreitet.« Die ächt hellenische Humanität und Feinheit solcher Auffassung und Darstellung ging freilich verloren für die Dichter und Künstler der römischen Zeit, die sich darin gefielen, auch den Amazonenkampf ins Gräßliche zu malen. Und unter den Neueren kann selbst der große Rubens mit seiner, von Heinse in den Briefen an Gleim so begeistert beschriebenen Amazonenschlacht zeigen, wie

weit sein Empfinden von der Zartheit des Griechenthums und seiner feinen Charakteristik entfernt war.

Die Bildungen der menschlichen Gestalten dieses Frieses sind durchgängig aus jener griechischen Künstlerphantasie erwachsen, die aus genauester Kenntniß der Natur die Musterform, das Urbild erschuf, welches die Natur erschaffen würde, wenn sie ihre Geschöpfe nicht der Vergänglichkeit unterworfen hätte. In diesen Reliefs stehen wir bereits mitten im Gebiete der Freiheit von den Fesseln altgeheiligter Satzung. Das Ideal der Menschengestalt hat sich schon zu voller Mannigfaltigkeit der Gestalten und Charaktere erhoben. Nicht nur von diesen, sondern von den schönsten Amazonengestalten überhaupt gilt, was Stackelberg über die Bildung dieser herrlichen Geschöpfe sagt, zu denen sich dem Künstler auch in der Perikleischen Zeit noch die trefflichsten Modelle in den amazonengleich erzogenen Spartanerjungfrauen und in jenen wettlaufgeübten Mädchen boten, welche, die eine Brust nackt, im kurzen Gewande zu Olympia um den Siegespreis des Schnelllaufs stritten. Das Ideal der Amazonen in diesem Bildwerk ist die vollkommenste weibliche Heroennatur, stolze Jungfräulichkeit vereint mit ungewöhnlicher Kraft, die in strotzender Jugendfülle, Festigkeit und Größe weiblicher Formen sich ebenso natürlich ausdrückt, wie in der hervortretenden Muskulatur männlicher Körper. Der Künstler erkaufte nicht, wie Michel Angelo in seinen Darstellungen starker Frauen, den Ausdruck der Leibeskraft durch den Verlust der Weiblichkeit. Er legte weibliche Grazie in ihr männliches Thun und in ihre schwungvoll kühnen Bewegungen ein behendes anmuthiges Wesen. In den Lapithenfrauen ist mehr die Mütterlichkeit des Weibes aufgefaßt.

An den Körpern der Männer sieht man weder Adern noch Muskeln sich erheben, wodurch die feinere Jugendblüthe und edlere Form der griechischen Heroen in Gegensatz tritt zu der adergeschwellten muskelstarrenden Bildung der Centauren, deren Thierheit auch durch die häufig gezeigten Zähne ausgedrückt wird. Auf diesen Gegensatz überhaupt, das sieht man deutlich, kam es dem Künstler vorzüglich an. Darum ließ er die milde sanfte, fast göttliche Ruhe in den Köpfen der hellenischen

Heroen, bei denen selbst das Sterben nur »als ein gelindes Leiden, als ein sanftes Einschlafen« erscheint, in starken Contrast treten mit dem Ausdruck in den glatzköpfigen, wildbebarteten, bald faunenhaft lüstern lachenden, bald boshaft oder grausam blickenden Gesichtern der Halbmenschen. Die Form des Antlitzes edler Naturen — so wollte es der griechische Künstler — »sollte wie ein klarer Wasserspiegel in ungetrübter Schöne erhalten bleiben, während in der Natur roher Wesen das Gemüth bei jeder Bewegung wie vom Sturm aufwogend sich verfinstert.«

Die Rosse in der Amazonenschlacht sind kleiner als das volle Verhältniß fordert. Auch dies war Absicht. Wir fanden dasselbe bei den vortrefflichsten Werken alter Plastik, selbst bei den quirinalischen Kolossen. Die Menschengestalt sollte vortreten, die Thiergestalt nur neben ihr die schicklichste Wirkung machen.

Wie Alles in diesem herrlichen Werke auf künstlerische Wirkung berechnet erscheint, so mußte auch die Mannigfaltigkeit der Kleidertracht, die man bei den Frauen wahrnimmt, als Mittel dienen, durch Abwechselung die Ermüdung des Auges zu verhüten. Nur bei zwei Amazonen sehen wir die altscythische Nationaltracht der Bogenschützen, jene faltigen Beinkleider, auf Scythisch Sarábara (σαράβαρα) genannt, die noch heutigen Tages in Rußland diesen Namen (Scharawari) führen. Den im Getümmel erlittenen Verlust der Waffen, sowie das Entringen und Erbeuten derselben vom Feinde, ersann der Künstler gleichfalls zur Vermannigfaltigung der Motive seiner Gestalten und Gruppen. Ebenso diente ihm die Behandlung der Gewänder zur künstlerischen Belebung derselben. Wir sehen sie nach Maßgabe der Leichtigkeit des Stoffes und der Eile der Bewegung hier im Bogen aufsteigend, dort von der Luft durchrauscht, die in den Falten spielt, welche in großen und anmuthigen Linien sich schwingen und flattern. Bei schnellen Wendungen des Körpers ist es besonders der dadurch veranlaßte Umschwung der Gewänder, der recht eigentlich der flüchtigen Erscheinung in der Natur selbst abgelauscht ist. Die Heftigkeit und Eile endlich in den vorwärtsstürmenden Figuren wird un-

gemein verstärkt durch die gradlinigten Querfalten, welche sich in Folge des plötzlichen Ausschreitens bilden.

Man kann mit Recht sagen, daß eine genau eingehende Betrachtung dieses Kunstwerks aus der Zeit höchster Vollendung der Plastik geeignet ist, tiefer in das Wesen und die Bedingungen der gesammten Bildkunst einzuführen, als ein auf der Oberfläche weilendes Beschauen ganzer Museen. Die Komposition, deren Grundzüge dem ornamentalen Charakter des Ganzen getreu, in auf- und absteigenden Pyramidallinien bestehen, welche kreuzweis untereinander verschränkt wiederkehren, gewinnt eben dadurch jene zwanglose malerische Symmetrie, die das Bildwerk, indem es ihm selbst den Charakter der Architektur verleiht, um so mehr befähigt, zum Schmucke der letzteren zu dienen.

## Wirkung fürs Auge.

Auf diese letztere Bestimmung ist denn auch Alles berechnet. Zunächst die Höhe des Reliefs, dessen Abstand von der Fläche bis $3^1/_3$ Zoll beträgt. Einzelne Theile sind ganz abgelöst und auf die Wirkung des Sonnenlichts berechnet. Wir sahen bereits, wie die Griechen bei der Behandlung des Bildwerks die Vortheile benutzten, welche der Standort desselben durch die einfallenden Lichter und das reizende Spiel der Schatten gewährte. Daher ist am Parthenon der Fries in der Halle flach gehalten, denn er konnte nur vom Reflex Beleuchtung empfangen. Dagegen sind die außen an dem Tempel angebrachten Metopentafeln im höchsten Relief ausgearbeitet, und in den tiefliegenden Giebelfeldern standen vollrunde Bildsäulen. Man sieht also: nicht erst die Römer haben, aus Ungeschmack, Reliefttheile ganz frei gearbeitet. Die Rücksicht auf die Wirkung für das Auge des Beschauers war für die alten Künstler in mehr als einer Beziehung maßgebend. Sie verstanden das Erscheinen eines Kunstwerks an seinem Standorte nach optischen Gesetzen im Voraus zu berechnen. Die Künstlersage hat uns darüber noch anmuthige Traditionen aufbehalten. Von dem olympischen Jupiter des Phidias ward erzählt, der Gott selbst habe durch einen niedergesendeten Blitzstrahl den

Ort bezeichnet, wo ihm sein Bild am besten gefallen; dieser Ort war noch in späterer Zeit durch einen ehernen Krug bezeichnet, und es hieß, daß von ihm aus betrachtet das Bild viel größer erscheine, als seine Maße angegeben wurden. Aehnlich erzählt eine andere Sage: Phidias und sein Schüler Alkamenes hätten jeder eine Minerva gearbeitet, welche bestimmt war, auf einer hohen Säule aufgestellt zu werden. Zu ebener Erde gesehen, habe das Werk des Schülers, an welchem Alles auf das Sorgfältigste ausgearbeitet war, bei weitem den Vorzug erhalten, während die Minerva des Meisters, als sie auf ihrem erhabenen Standorte aufgestellt war, eine weit glänzendere Wirkung gethan habe. Aber wir brauchen nicht auf dergleichen Sagen zurückzugehen, um zu beweisen, daß die alten Meister den Standort für die Wirkung ihrer Arbeiten berechnet haben. Die verlängerte Gestalt an sitzenden Statuen, die ungleiche Länge der Beine am vatikanischen Apoll sind bekannte Dinge. Selbst an den ägyptischen Kolossalstatuen hat man die absichtliche Vergrößerung des Oberleibes, an Kopf und Schultern wahrgenommen, während man bei kleineren Figuren das wirkliche Verhältniß genau beobachtet fand. Wir sehen an den Aegineten, an den Friesen des Theseustempels, an den Metopen des Parthenon und so auch an dem Friese des phigalischen Apollotempels meisterhafte Verkürzungen, und selbst unter den sitzenden Statuen des Parthenon erscheinen uns einige nur darum von verfehltem Ebenmaße, weil wir sie nicht an ihrer rechten Stelle sehen. Dagegen bemerkt Stackelberg, daß die liegenden Statuen desselben Parthenongiebels ganz richtige Verhältnisse haben, weil sie darauf berechnet waren, immer in ganzer Länge gesehen zu werden.

Und so ist auch die Gedrungenheit der Figuren unseres Frieses mit bedingt durch den Standpunkt, von welchem aus man sie sah, durch den engen und schmalen, nur siebenunddreißig Fuß langen und etwas über dreizehn Fuß breiten, viereckten Raum, welchen sie in einer Höhe von $22^1/_2$ Fuß umgaben.

Diese Gedrungenheit, das Untersetzte, Stämmige der Gestalten, die an das Kurze, »Viereckige«, wie es die Alten ausdrückten, grenzt, gehört

zum Charakter des großen heroischen Styls in der Epoche des Phidias und seiner Vorgänger. Dieser Styl verhält sich zu dem der folgenden Zeiten, wie in der Architektur der gedrungene dorische zu dem schlankeren ionischen und korinthischen Style. Vergleicht man die Bildwerke des phigalischen Frieses und die des Parthenon mit den Proportionen der berühmtesten späteren Statuen, so findet man bei jenen im Allgemeinen das Verhältniß der Köpfe größer, die Länge der Beine, vom Knie bis zum Fuße, geringer als bei diesen. Das Relief gewann dadurch an kräftigem Aussehen, Masse und Fülle; denn jede Magerkeit macht im Relief die Wirkung der Leere und Armuth und verträgt sich am wenigsten mit der Architektur.

Eine Aenderung in diesem Style der Phidiassischen Zeit führte, wie wir später sehen werden, zuerst Lysippus ein, der Zeitgenosse Alexander's des Großen.

Wer jetzt die von uns bisher besprochenen Bildwerke oder deren Abgüsse in den Herbarien unserer Museen sieht, losgerissen von ihrem Standorte, getrennt von ihrer Umgebung, des leuchtenden Scheines der Sonne beraubt, umringt von fremdartigen Werken aller Art, entbehrend den glänzenden Farbenschmuck und die schimmernden Metallzierden, in denen sie prangten, der möge bedenken, daß die Schuld des geringeren Eindrucks, den sie vielleicht auf ihn machen, diesen Umständen, nicht dem Werthe des Kunstwerks oder der Kunstbegabung seines Meisters zuzuschreiben ist.

Denn kein Geringerer als Alkamenes, der Lieblingsschüler des Phidias, und nach dessen Tode erster Meister der Bildkunst in Marmor, war es, der dieses Werk erschuf. Alle Umstände vereinigen sich dazu, es wahrscheinlich zu machen, daß dieser Fries unter den Augen des Phidias selbst gearbeitet wurde, der zur Zeit, wo die Phigalier jenen Tempel erbauten, nur acht Stunden von Phigalia entfernt, mit seinen Schülern zu Olympia arbeitete. Alkamenes war es, der die Darstellung der Centaurenschlacht am Hintergiebel des olympischen Jupitertempels meißelte. Er wird es auch gewesen sein, dem Iktinos, der Baumeister des phiga-

lischen Tempels, die Ausführung des Friesbildschmucks durch die Phigalier auftragen ließ. Stackelberg hat bemerkt, daß die Marmorarbeit die Hand zweier Künstler verrathe, von denen der eine dem anderen weit überlegen erscheint. Die Künstler arbeiteten damals nicht nach einem gleichgroßen Modelle wie die heutigen, sondern das Werk wurde nach einem kleinen Wachsmodelle gleich im Großen a la prima in Marmor ausgeführt, ein Umstand, der unsere Bewunderung der alten Kunstgewandtheit vermehren muß.

Vergleicht man nun aber den phigalischen Fries mit den Resten, welche uns von anderen Darstellungen der Amazonen- und Centaurenkämpfe übrig geblieben sind, wie wir deren am Fries des Theseustempels, in den Centaurengruppen des Parthenon, in den Resten eines Amazonenkampfes, in einem Friese des sogenannten Aglaurostempels übrig geblieben sind, so ergiebt sich, daß Alkamenes, während er in Styl und Komposition, in großartiger Behandlung, Charakter, Formen und Stellungen als ächter Schüler des Phidias erscheint, die gleichartigen Darstellungen derselben Sujets an Kühnheit der Ideen und Reichthum der Motive vielleicht noch übertroffen hat.

Alkamenes war wie sein Meister Phidias zu Athen geboren. Das Alterthum nannte ihn unmittelbar den ersten Künstler nach Phidias. Noch als Greis von mehr als siebzig Jahren schuf er im Auftrage des Thrasybul und seiner Genossen die kolossale Marmorgruppe der Minerva und des Herkules für das Heiligthum des Herkules zu Theben, ein Geschenk, welches die Befreier Athens von der Zwingherrschaft der dreißig Tyrannen nach Theben hin stifteten, wo sie als Vertriebene Gastfreundschaft genossen hatten. Aber sein Hauptwerk war die Göttin der Liebe, die Aphrodite Urania von ihrem Aufstellungsorte »die Venus in den Gärten« benannt. Sie zählte noch fünf hundert Jahre später zu den herrlichsten Bildwerken Athens, und noch Lucian spricht mit Entzücken von ihrer Schönheit. »Hast du wohl, fragt er in einem seiner Gespräche, die Venus in den Gärten bei Athen, das Werk des Alkamenes betrachtet?« Und der Gefragte erwiedert fast unwillig über den Zweifel: »Da müßte ich doch

der unempfindlichste Mensch auf der Erde sein, wenn ich an dem schönsten unter allen Gebilden des Alkamenes vorübergegangen wäre.« Die Göttin war hier noch bekleidet dargestellt, aber Busen und Wangen, die zierlich geformten Hände und die zarten, schlank und fein auslaufenden Finger erreichte selbst Praxiteles nicht in seiner knidischen Venus. Mit seinem Mars scheint Alkamenes das Ideal dieses Gottes vollendet zu haben, wie es in der Statue des Louvre annähernd aufbehalten ist. Der treffliche Künstler überlebte noch die Schrecknisse des peloponnesischen Krieges, und die meisten seiner Kunstwerke schmückten seine Vaterstadt Athen. Es waren hauptsächlich Götterbilder. Unter ihnen bewunderte das Alterthum besonders seinen Asklepios, seinen Ares, Dionysos und jene Athene, die er im Wettstreite mit seinem Meister Phidias ausführte. Seinen Hephästos, an dem, obschon er stehend und bekleidet gebildet war, doch die diesen Gott charakterisirende Eigenthümlichkeit des Hinkens in anmuthiger Weise ausgedrückt war, bewunderte noch Cicero als ein Hauptwerk der bildenden Kunst zu Athen. Auch in Gold und Elfenbein verstand er zu arbeiten, und ein Dionysos aus diesen Stoffen schmückte noch zu des Schriftstellers Pausanias Zeit das uralte Heiligthum dieses Gottes in des Künstlers Vaterstadt. In Erz galt besonders die Statue eines Kämpfers im gymnastischen Vollkampfe als ein mustergültiges Werk. Unter den Kultbildern war die dreigestaltige Hekate, jene gespenstische Gottheit der Unterwelt, deren Bildsäule am Eingange der Akropolis bei dem Tempel der ungeflügelten Siegesgöttin stand, seine Erfindung, die uns in späteren Nachbildungen noch jetzt erhalten ist.

---

# XII.

# Polyklet

und die

# Juno Ludovisi.

---

„Wie ein Gesang Homer's!"
Goethe.

## Polyklet und die Juno Ludovisi.

---

Wie in dem berühmten Kopfe des Jupiter von Otrikoli uns ein Abbild erhalten ist von der Herrlichkeit des Phidiassischen Zeus Olympios, so besitzen wir in dem kolossalen Junohaupte der Villa Ludovisi zu Rom ein fast noch erhabeneres Seitenstück der vollendetsten Bildung, zu welcher ein würdiger Zeit- und Kunstgenosse des Phidias, der geniale Polyklet, das Ideal der Gemahlin des Vaters der Götter und Menschen erhob.

»Wie ein Gesang Homer's!« mit diesem Ausrufe bezeichnete Goethe den Eindruck, welchen er in Rom bei dem Anblick dieses herrlichsten aller Kolossalköpfe des griechischen Alterthums empfand. Der Marmor ist von schönster, mild ins Gelbliche spielender Farbe, das Antlitz von erhabenster Ruhe. Hoheit und Liebreiz hat alle seine Formen umschrieben; und doch erkennt man im Wurfe der Lippen jene Leidenschaftlichkeit, von der die Dichter von Homer bis Virgil so viel zu singen wußten, und deutlich sieht man, daß es nur eines Funkens bedurfte, um unversöhnlichen Haß zu heller Flamme anzufachen. Es ist die wahrhafte Gemahlin des obersten Beherrschers der Götter und Menschen, die ächte

uxor invicti Jovis. Die Stirn ist äußerst fein und schmal; die Haare, tief hernieder zu den großblickenden Augen hin leise gewellt wie sanft bewegtes Meer, lassen die Stirn in der Form eines sanftgewölbten Dreiecks erscheinen. Locken fließen zu beiden Seiten über die Hälfte des Ohrs am Halse hinab. Den Vorderkopf schmückt ein niedriges Diadem. Restaurationen sind bis auf ein paar Kleinigkeiten keine vorhanden. Alle Formen des Antlitzes zeigen unvergängliche Blüthe reifer Schönheit, sanftgerundet ohne Ueberfülle, Ehrfurcht gebietend ohne Strenge und Schroffheit. Die gerundet offenen Augen blicken gerade vor sich hin, wie hinaus in die Unendlichkeit. Die Haltung des Kopfs ist leise nach links geneigt, wodurch der kräftige Hals eine gelinde Schwellung und der Ausdruck des Ganzen einen Zug sanfter Melancholie erhält. Es liegt ein gleichsam elementarischer Zauber in dieser ruhig in sich versenkten Götterschönheit, die, unbekümmert um Menschenlust und Menschenleid, wie der sich selber genügende olympische Daseinsgenuß nur den reinen Aether des eignen Götterdaseins zur Umgebung hat. Es ist der Blick und Ausdruck der »leichtlebenden ewigen Götter«, im Vergleich zu deren Seligkeit das Loos der »mühebeladenen, kurzlebenden Sterblichen« das innerste Herz der alten hellenischen Dichter so oft zu schwermuthvoller Klage bewegt *).

Wir wissen nicht, welche Künstlerhand diesen Marmor gebildet, und keine äußere Andeutung giebt uns Kunde, welcher Zeit dies Meisterwerk griechischer Skulptur angehört. Aber wir kennen den Meister, der das Urbild geschaffen, von dessen Herrlichkeit dieses Haupt der hellenischen Himmelskönigin noch nach Jahrtausenden im Abbilde Zeugniß geben sollte. Es war Polyklet, der ältere und berühmteste unter den beiden Künstlern dieses Namens, Zeitgenosse des Phidias, und diesem als der nächste und berühmteste zur Seite gestellt von den Alten unter den Meistern der Plastik in der Zeit ihrer höchsten Vollendung. In Sikyon geboren, wanderte er aus nach dem nahen Argos, wo der berühmte Meister

---

*) Vergl. Ein Jahr in Italien I, S. 187. 188. III, S. 36.

Ageladas Schüler aus allen Gegenden Griechenlands um sich versammelte. So ward Argos seine geistige Vaterstadt, er selbst, ihr Ehrenbürger, nannte sich später einen Argiver. Von Alters her war diese Stadt der Sitz des Junokultus. Als der altberühmte Tempel der Göttin zu Anfang des peloponnesischen Krieges in Flammen aufging durch die Schuld der Hohenpriesterin, da gaben die Argiver ihrem berühmten Bürger den Auftrag, ihnen das Bild ihrer Schutzgöttin kolossal in Elfenbein und Gold neu zu schaffen. So trat Polyklet in unmittelbaren Wettstreit mit dem Schöpfer des olympischen Zeusbildes. Er löste die Aufgabe, den Jupiter des Phidias zu vermählen mit einer würdigen Götterkönigin, indem er, wie Phidias die Pallas Athene, so die Nationalgöttin seines Stammes und Volkes zum ewig gültigen Ideale erhob.

An Größe und Pracht nur dem Werke des Phidias nachstehend, war Polyklet's argivische Juno dem Range nach das zweite vollendetste Kunstwerk in Hellas, und noch späte Betrachter, wie Strabon, Pausanias und Lucian, sind voll des Lobes und der Bewunderung seiner Herrlichkeit. Durch den Tempelhof, wo in langen Reihen die Statuen der Oberpriesterinnen prangten, nach deren Amt die Argiver ihre Zeitrechnung ordneten, und durch die Vorhalle schreitend, wo die drei Grazien, die Dienerinnen der höchsten Herrin, auf der einen, das königliche Brautbett der Ehegöttin Hera auf der anderen Seite standen, erblickte der Besucher im Inneren des Tempels die kolossale Gestalt der Göttin, sitzend auf goldenem Throne, auf dem Haupte das goldene Diadem, geschmückt mit den Reliefbildungen der Horen und Grazien. In der rechten Hand hielt sie das königliche Scepter, auf dem der Kuckuk saß, in den sich der Sage nach einst Zeus verwandelt, als er sich sehnte nach ihrer Umarmung; in der linken den gleichfalls ähnlich symbolischen Granatapfel, während Hebe, die Göttin der reifen Jugendblüthe, ihr zur Seite stand. Nackt waren die schönen Arme der Göttin, welche schon Homer besungen, nackt der herrliche Leib bis zu der Fülle des Busens. Denn »nur soweit es erlaubt«, wagte Polyklet, wie ein griechischer Dichter sagt, ihre Schöne zu zeigen. Auch für ihn war Homer Vorbild gewesen, um das

Ideal der »weißarmigen Here« zu schaffen. Aus dem einzigen Beiworte »die Großäugige«, welches er bei dem Dichter fand, bildete er das Ideal dieses Antlitzes, indem er mit dem großen rundgewölbten Auge die übrigen Gesichtstheile, die Majestät der Stirn, die Pracht der Wangen, des Mundes liebreizende Hoheit und die Mächtigkeit des vollgerundeten Kinnes würdig vermählte. Boopis, d. h. die Stieräugige, nennt Homer die Göttin. Seine Zeit sah in dem schönen ruhigen ehrlichen und dabei doch majestätischen Auge dieses wichtigsten aller Hausthiere der heroischen Welt ein würdiges Symbol der edlen Offenheit und ruhigen Wahrhaftigkeit, welche der Künstler dem Blicke der Göttin verlieh. Noch in später Zeit sang der römische Dichter Martial von diesem gefeierten Werke:

Juno, dein Werk, Polyklet, darf Phidias selber dir neiden,
Wünschend, herrlicher Ruhm schmücke den eigenen Kranz;
Also strahlet das göttliche Haupt, und Paris auf Ida,
Hätt' er sie also gesehn, gab ihr den Apfel gewiß.
Liebte nicht seine Juno schon der Vater der Götter,
Hätt' er, o Polyklet, sicher die Deine geliebt.

»Was nicht mehr vorhanden ist,« sagt Winckelmann einmal, »das ist für uns so gut, als wär' es nicht gewesen.« Hier aber hat uns das Glück vergönnt, wenigstens im späteren Nachbilde der Juno Ludovisi noch heute zu schauen, was einst dem schöpferischen Genius zur Zeit der höchsten Blüthe gelang.

Vor einem Abgusse dieses Nachbildes ward Schiller hingerissen zu den begeisterten Worten, mit denen er zugleich (im funfzehnten Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen) die ganze Tiefe dieses einzigen Werkes bewundernswürdig vor uns erschließt: »Es ist weder Anmuth noch Würde, sagt er, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keins von beiden, weil es beides zugleich ist. Indem der weibliche Gott unsere Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsere Liebe. Aber indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit

uns zurück. In sich selbst ruht und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte.«

Leider brach die Zeitlichkeit ein über das unvergleichliche Urbild. Wie lange Polyklet's Werk erhalten blieb, wissen wir nicht. Doch erneuerte noch Kaiser Nero den großen Purpurteppich, der das Götterbild verhüllte, und Hadrian weihte der Göttin das kunstvoll gearbeitete Bild ihres Lieblingsvogels, des Pfau, dessen Schweif vielfarbige Edelsteine schmückten. Dann verliert sich alle Kunde. Von allen späteren Künstlern wagte nur einer mit Polyklet in der Bildung des Junoideals zu wetteifern, Praxiteles, der eine sitzende Kolossalfigur der Göttin für Mantinea und eine stehende für Platää bildete. Aber immer blieb die argivische Juno angesehen als das einzig entsprechende Seitenstück zum Jupiter des Phidias, und nach den Vorbildern beider schuf die schmeichelnde Vergötterung späterer Zeiten die Bildnisse römischer Kaiser und Kaiserinnen.

Außer der Ludovisischen Juno ist noch ein Kolossalkopf der Göttin zu erwähnen, welcher nach der Beschreibung ihr an Erhabenheit gleich kommen, ja sie sogar noch übertreffen soll. Er befindet sich in der kaiserlich russischen Sammlung zu Zarskoe-Selo. Beiden zunächst stehen eine ächt griechische Junobüste in Neapel und ein Kopf im Louvre. Alle diese übertrifft im Ausdruck strenger, ja schreckbarer Erhabenheit ein Junokopf der Florentiner Gallerie, von doppelter Naturgröße. Das Kronendiadem, mit zugespitzten Ausschnitten und kleinen Knöpfen geziert und auf seiner Fläche mit Rosen geschmückt, zeigt die Herrscherin; und herrscherhaft im höchsten Sinne strenger Allgewaltigkeit ist der gebieterische Ausdruck dieses Angesichts. Weit vor über die Augäpfel liegen die fast schneidend scharfen Lider, auch alle anderen Theile des Gesichts sind mehr zum Bedeutenden, Eckigen, als zum Runden und Fließenden geneigt. Kenner finden hierin, wie in der Arbeit der tief ausgetriebenen Haare, die Zeichen einer Kopie nach einem Bronzeoriginal.

Dennoch ist nicht dieser Kopf, sondern vielmehr der Ludovisische für das Abbild des Polykletischen Junoideals zu halten. Denn gerade die Totalität aller Eigenschaften ist es, auf der das Wesen jener höchsten Urbilder beruht, die ein Phidias und Polyklet schufen. Bei den späteren Kunstschöpfungen hingegen war es dem natürlichen Gange aller Entwickelung gemäß, daß die verschiedenen Künstler, jeder nach seiner eigenthümlichen Auffassung, bald die eine, bald die andere Eigenschaft der Gottheit, so hier bald die Anmuth, bald die Hoheit mehr hervorhoben. Unter den noch vorhandenen großen Statuen steht dem idealen Charakter der Juno am nächsten die sogenannte Barberinische Livia im Museo Pio Clementino des Vatikans, in welcher die Archäologen, nach Böttiger, eine Nachbildung der stehenden Juno des Praxiteles finden wollen. Doch ist es bekannt, daß man Jahrhunderte hindurch alle antiken Tronke weiblicher Statuen, die eine gewisse Würde zeigten, als Junonen zu restauriren pflegte.

Polyklet wagte es zuerst, den Schleier wegzulassen, der der Juno als Hochzeitsgöttin eigen war. Ihre Ehe mit dem höchsten der Götter, welche die Quelle alles Natursegens ist, macht ihr Wesen aus. Als ächte Ehefrau im Gegensatze zu den zahlreichen Geliebten des alten Göttervaters, und als mächtige Götterkönigin gab ihr die alte Dichtung jenen stolzen und herben Charakter, welchen erst die Kunst mildernd veredelte. In Italien, in dessen Theologie sie eine Hauptrolle spielt, erscheint Juno als Genius der weiblichen Persönlichkeit überhaupt. Dies ist die Juno Lanuvina oder Sospita, welche sich bei den Römern fort und fort auch zu einer Zeit erhielt, wo griechische Mythologie und Kunst bereits in Italien überwältigenden Einfluß und Geltung erlangt hatten. Ein Ziegenfell um den Leib, eine doppelte Tunika, Lanze und Schild sind ihre Tracht in den noch erhaltenen Statuen des Vatikans und der kapitolinischen Sammlungen.

---

Die argivische Juno war das einzige Kolossalwerk Polyklet's, wenigstens das bedeutendste dieser Gattung. In der Technik war er der Vollender des Erzgusses und jener Kunst der Toreutik, welche aus Elfenbein und edlen Metallen ihre Werke bildete. Was ihn aber vor Allen auszeichnet, das war weniger die Erhabenheit seiner Göttergestalten, als die vollendete Schönheit der Jugend menschlicher Bildung, deren Ideal er in seinen Jünglingsgestalten erschuf. Zwar wird auch gemeldet, daß er ein Standbild des »olympischen Perikles« verfertigt, und schon der Beiname zeigt, daß er auch in diesem Werke idealistrend verfuhr. Aber seine eigentliche Größe bekundete sich doch nach den einstimmigen, zum Theil sehr ausführlichen Zeugnissen der römischen Schriftsteller, die ihre Kunsturtheile wieder aus früheren griechischen Kunstschriften entnahmen, in jenen Darstellungen, zu denen ihm die Uebungsstätten der hellenischen Jugend, die Ringschulen und Gymnasien so reiche Motive lieferten. Aus den schönen Knaben- und Jünglingsgestalten, deren Anmuth hier die zahlreich versammelten Zuschauer entzückte, wählte er die Vorbilder seiner Schöpfungen; vom Ringplatze folgten sie ihm in die Werkstatt, und boten in der gewählten Stellung die Pracht ihrer Glieder dem feinsinnigen Meister zur bequemen und sorgfältigen Nachahmung. Verschmähte es doch selbst ein Alkibiades nicht, von den berühmtesten Meistern seine unvergleichliche Jugendschönheit verewigt zu sehen. Nicht Bildnißähnlichkeit war sein Hauptaugenmerk, sondern Erfassung der Schönheit des natürlichen Charakters. So entstanden Werke, welche die Mitte hielten zwischen Bildnissen und freien Schöpfungen der Idee, Werke, in denen die Schönheit der Gestalt allerdings, wie die Alten rühmten, die Natur zu übertreffen schien, da der Meister jeden Charakter von seiner schönsten Seite zu erfassen wußte. An Erhabenheit der Gedanken dem Phidias nachstehend, an Vielseitigkeit und lebendiger Naturwahrheit der Motive von seinem Zeitgenossen Myron übertroffen, mit der überwiegenden Mehrzahl seiner Schöpfungen dem »Genre« angehörend, ward und blieb Polyklet Muster für diejenige Kunstweise, welche von dem rein Menschlichen ausgehend dasselbe in seiner schönsten und edelanmuthigsten Entfaltung zeigte.

So entstand sein Diadumenos, der schöne Jüngling, der sich die Siegerbinde um das Haupt windet, ein Werk des Wetteifers mit dem Pantarkes des Phidias. Nur in einer Statue des Palast Farnese zu Rom und in einem Relief des Vatikans sind uns noch Nachbildungen dieses Motivs erhalten. Hatte er in diesem Werke, das man im Alterthum auf 120,000 Thaler unseres Geldes schätzte, die höchste Anmuth sanfter und weicher Bildung des Knabenalters dargestellt, so schuf er in seinem »speertragenden Jünglinge« dem Doryphoros, das Ideal der Kraft im jugendlichsten Alter.

Jenem Bereiche der Palästen entnommen war auch sein Knabe, der sich das mit Staub vermischte Salböl abrieb (Apoxyomenos), von dem noch heute Nachbildungen erhalten sind, und mehrere Statuen von Siegern im Faustkampfe und anderen Wettspielen zu Olympia. Aus einem Polykletischen Motive hervorgegangen ist der sich salbende Athlet in Dresden, dessen sanft zur Seite gebogener Rücken mit seinem ruhig edlen Muskelspiele zu dem Besten gehört, was griechischer Meißel geschaffen. Wie sinnig Polyklet das jugendliche Leben und das wechselnde Spiel des Ausdrucks in seinen »würfelspielenden Knaben« erfaßte, deren Gruppe noch Plinius als eins seiner vollendetsten Werke pries, sehen wir an mehreren Kopien, deren beste, jetzt in der Hopeschen Sammlung in England, Winckelmann bewunderte. Der naive Ausdruck kindlicher Spielandacht und der Contrast zwischen schalkischer List und Unschuld war es, der ihnen in der Darstellung des Meisters jenen Liebreiz verlieh, welcher spätere Künstler zu zahlreichen Nachahmungen veranlaßte, wovon die vortrefflichen Marmorbilder der würfelspielenden Mädchen im Berliner Museum ein Beispiel sind.

Bei den alten Hellenen war es unter den Göttern Hermes, den man als den Repräsentanten ansah für die leibeskräftige Schönheit der Jugend. Seine Bildsäule schmückte die Palästren und Gymnasien, in deren Räumen sich die Jugend übte in Bewegungen der Kraft und

Schönheit. Darum bildete auch Polyklet das Ideal dieses Gottes, mit dem krausgelockten Kopfe, dem süßen Antlitz, dem durchdringenden Blicke des hellen Auges, ihn den Hermes Enagonios, den Schirmer und Vorsteher des gymnastischen Kampfspiels, als ein Ideal und göttliches Vorbild des hellenischen Epheben, des völlig ausgebildeten griechischen Jünglings; und seine Bronzebildsäule des Gottes zu Lysimachia galt als eins der herrlichsten Werke Polyklet's. Auch von diesem Werke besitzen wir ein marmornes Abbild in dem lange als Antinous, von Winckelmann als Meleager, bezeichneten

## Merkur des Belvedere.

Es ist die höchste Steigerung des uns erhaltenen Hermesideals, eine reife Jünglingsgestalt voll gediegener Kraft, deren Ausdruck im Gesicht zusammenschmilzt mit einem sanften Lächeln innerer Befriedigung. Die Brust ist mächtig erhaben — schon die Alten priesen diesen Theil der Bildung an den Werken Polyklet's —, Schultern, Seiten und Hüften von wunderbarer Schönheit. In fester ruhiger Stellung, die Chlamys von dem Prachtbau der Glieder zurück- und um den linken Arm geworfen, scheint er ausruhend niederzublicken auf die Kampfspiele der von ihm beschützten Palästra, er selbst der Verleiher leiblicher Kraft und Gewandtheit. Als solchen symbolisirt ihn auch der Palmbaumstamm zu seiner Seite. Die Künstler bewundern an ihm vor Allem die vollendete Symmetrie aller Theile, und der berühmte Nicolas Poussin betrachtete diese Gestalt ebendeshalb als einen Kanon für seine Verhältnißlehre. Der Statue fehlt der rechte Arm und die linke Hand. Das rechte Bein war unter dem Gesäß bis an die Knöchel, das linke unten am Knie bis an dieselbe Stelle gebrochen, als das Werk unter Leo X. bei der Kirche S. Martino ai Monti aufgegraben wurde. Die Beine erscheinen etwas stark und über den Knöcheln, besonders das rechte, auffallend einwärts gebogen. Zoëga, der diese starken Beine für absichtlich hielt, sah deshalb in der Statue einen Oedipus, während Visconti die Schuld jenes Feh-

lers auf die restaurirenden Bildhauer schob, welche vielleicht die über den Knöcheln liegenden Bänder der Flügelsohlen weggemeißelt, und dadurch jenen Fehler hervorgebracht hatten. Das Werk ist von parischem Marmor, schönster griechischer Arbeit, sechs Fuß hoch. Wiederholungen in Marmor und Erz findet man im Louvre, in Neapel und im Palast Farnese. An diesem Merkur des Belvedere ist uns auch ein Beispiel der später zu erwähnenden Neuerung erhalten, welche Polyklet in die Plastik einführte. Der Körper ruht nämlich vorzugsweise auf einem Beine, während die Tragkraft des anderen Fußes so gut wie ganz außer Wirksamkeit gesetzt ist. Die anmuthige Nachlässigkeit und zugleich behagliche Sicherheit der Haltung, welche daraus entsteht, war ganz in Uebereinstimmung mit der naturalistischen Behandlung und Auffassungsweise Polyklet's, während sie minder stimmte zu der Würde und Erhabenheit, welche Phidias seinen Göttergestalten zu verleihen liebte. Wer in dieser Hinsicht das Verhältniß beider Künstler an einem Beispiele beobachten will, der mag nur diesen Merkur und seine Stellung etwa mit der Pallas Giustiniani vergleichen.

Da zartere Weichheit ein charakteristischer Zug war für die Werke Polyklet's, so erklärt sich daraus auch, daß ihm Gestalten, wie die reizenden Kanephoren von Athen, die, wie der römische Dichter Ovid singt, selbst den Merkur einst in seinem luftigen Fluge fesselten, und von denen Cicero als von einem Werke Polyklet's spricht, so vorzüglich gelangen. Die Kanephore oder Korbträgerin ist die attische Jungfrau, dargestellt im Dienste der Götter, Heiligthümer derselben im zierlich geflochtenen Korbe tragend, gleichsam die menschgewordene schlanke Schönheit der griechischen Säule. Herrliche Gebilde dieser Art sieht man in den römischen Sammlungen des Vatikans und der Villa Albani. Die Kanephoren des Pandroseion auf der athenischen Akropolis sind im Berliner neuen Museum nachgebildet. In ruhigen Falten fließt der lange ionische Chiton nieder, und durch die Last des Hauptes wird der Körper zu einer geraden schwebenden Haltung gezwungen, welcher den Oberleib schlank und frei

aus den Hüften hebt, während der entblößte Arm, mit der Schulter gehoben, sich in seiner ganzen Schönheit zeigt. Die Kanephore im Braccio nuovo des Vatikans zeigt am reinsten das Ideal dieser Gestalt, welches Polyklet und Phidias geschaffen und Skopas bald darauf ins Feinere vollendete. Zu derselben Gattung von Gestalten gehörte auch die Bildung der Amazonen, in deren Darstellung er bei einer Preisbewerbung unter fünf Meistern selbst den Phidias übertraf.

## Polyklet's Kanon.

Polyklet war aber nicht bloß ausübender Künstler ersten Ranges, er war auch wissenschaftlich gebildeter Theoretiker der eignen Kunst. Er, »der Albrecht Dürer einer begünstigteren Hellenenwelt,« schrieb ein eignes Werk über die Proportionen des menschlichen Gliederbaues, dessen Schönheit er in das Ebenmaß seiner Theile setzte. In diesem Buche, das den Titel »Kanon« führte, scheint er die Verhältnisse einer schönen Mittelgestalt, bis in die kleinsten Theile nach Maß und Zahl bestimmt zu haben. Wir wissen nichts Näheres über den Inhalt der Schrift, doch ist es ausgemacht, daß sie auf die ganze Folgezeit der Kunst einen außerordentlichen Einfluß ausübte. War auch die sogenannte griechische Gesichtsform eine nationale Eigenthümlichkeit, und wurden auch die griechischen Künstler durch die Natur selbst auf sie hingewiesen, als auf Norm und Muster für die Bildung edler Charaktere: so ist es doch mehr als wahrscheinlich, daß die entwickelte und ihres Thuns bewußte Kunst, wie ein Polyklet und seine Zeit- und Geistesgenossen sie übten, auch die theoretische Regel und Begründung hinzufügte, und daß seit dem »Kanon« unseres Künstlers das senkrechte Profil jene feste Gültigkeit als Kennzeichen aller edleren Charaktere erhielt, die wir an den Werken der griechischen Kunst bis in die spätesten Zeiten bewährt finden. Dasselbe gilt von der ganzen Gestalt und ihren Verhältnissen. Polyklet wählt als Norm das Maß einer zierlich-kräftigen Mittelgröße des männlichen Körpers. Er brauchte dafür die Bezeichnung viereckt (τετράγωνος) in einem anderen als dem deut-

schen, nämlich in jenem Sinne, in welchem die alterthümlich poetische Sprache dies Wort zur Bezeichnung des Tüchtigen und Gediegenen, aber zugleich auch Proportionirten und Wohlgestalteten anwendete. Die Römer übersetzten es wörtlich, und so lesen wir noch heute beim Plinius, daß, nach dem Urtheile des großen römischen Kunstkenners Varro, »Polyklet's Bilder alle in einer eignen Quadrirung gehalten seien« (quadrata esse). Ebendeshalb waren sie aber auch, nach der Bemerkung desselben alten Kunstkenners, von einer Familienähnlichkeit, als wären sie »nach einem Modell gearbeitet«. Diese wunderbare Harmonie der griechischen Bildwerke, dies gleichsam Familienähnliche in Zügen und Gestaltung, was schon Winckelmann in den antiken Statuen der verschiedensten Zeiten und Meister entdeckte, ist zu einem Theile gewiß mit auf die Rechnung des Einflusses zu setzen, welchen Polyklet's Kanon auf seine Nachfolger in der Kunst gewann. Um aber die Gefahr der Einförmigkeit zu vermeiden, erfand er die Stellung, nach welcher er die Statuen immer nur auf einem Fuße ganz aufstehen ließ. Da er hauptsächlich in Bronze arbeitete, so machte ihm diese Neuerung keine Schwierigkeit, während die Marmorbildner, wenn sie sich die zahlreichen Vortheile dieser Stellung nicht entgehen lassen wollten, gezwungen waren, stützende Tronke und Aehnliches zu Hülfe zu nehmen. Wer nur jemals mit Aufmerksamkeit ein Antikenkabinet durchwanderte, oder ein Kupferwerk, wie die von Visconti oder Piranesi, durchblätterte, der wird sich einen Begriff machen können von den kaum zu berechnenden Vortheilen, welche Polyklet durch diese einzige geniale Neuerung für die bildende Kunst herbeiführte.

Aber Polyklet that noch mehr. Er schuf ein Bildwerk, das seinen Kanon, seine Theorie der Bildkunst gleichsam verkörpert darstellen sollte. Er bildete einen zweiten Speerträger (Doryphoros) nicht mehr in jugendlich knabenhafter Gestalt, sondern von dem Wuchse und der Bildung eines reifen Mannes. Es war kein sogenanntes Ideal, welchem jede männliche Gestalt, je schöner sie war, um so ähnlicher sein sollte, sondern eine Norm menschlicher Wohlgestalt, dargestellt an einer individuellen

Schönheit, die auf andere Charaktere nur im Allgemeinen eine Anwendung erlaubte. Auch dies Werk hieß bei den Alten »der Kanon Polyklet's«, und die Bewunderung, welche es erweckte, war nur dem Eifer zu vergleichen, mit welchem die größten Künstler dasselbe studirten. Noch vierhundert Jahre später sagte Plinius von diesem Werke Polyklet's: in ihm habe der Künstler nach der allgemeinen Ansicht seiner kunstverständigen Landsleute allein vor allen anderen Menschen eine Theorie der Kunst auf praktischem Wege, durch ein Kunstwerk, hingestellt *); und noch in den Zeiten Lucian's, als Leben und Kunst der alten Welt zu Ende gingen, erschien »der Kanon Polyklet's« als Muster und Norm menschlicher Wohlgestalt.

Polyklet gehört zu den großen Künstlern, deren Namen in der späteren Zeit zu Gattungsnamen wurden für die Bezeichnung höchster Vortrefflichkeit. Und dennoch hielt er es nicht zu gering, auch dem Kunsthandwerke sich zuzuwenden, und römische Dichter reden mit Begeisterung von den kleineren Bronzen, ja von Gefäßen und Lampen, die er gearbeitet. Zahlreich, wie seine Schüler, waren seine Werke, und wenn auch keins derselben im Original unsere Zeit erreicht hat, so zeigen doch selbst die einzelnen erhaltenen Nachbildungen, deren wir bereits gedachten, daß die Alten nicht mit Unrecht seinen Namen unmittelbar an den des Phidias angereiht haben. Beide erscheinen als die Dioskuren der plastischen Kunst, doch Phidias als der erstgeborene. Blieb seine Erhabenheit und großartige Würde unerreichbar auch für Polyklet, so hatte dieser wiederum seines Gleichen nicht an technischem Verdienst und idealer Anmuth. Seine Sorgfalt im Ausführen des Thonmodells war sprichwörtlich in der alten Künstlerwelt, und sein Ausspruch: »das

---

*) Plin. 34, 19, 2. Dies ist der Sinn der Worte Solusque hominum a r t e m ipse fecisse artis opere judicatur. Ars in erster Stelle ist Uebersetzung des griechischen τέχνη in dem Sinne von Kunstlehre, Theorie.

Schwerste beginne, wenn der Thon in den Fingernagel gerathe,« wird noch heute von den besten Künstlern verstanden, die da wissen, daß das Thonmodell die lebendige Seele des Erzgusses ist. Auch als Baumeister war er groß. Er hatte für die Stadt Epidauros ein Theater und ein Odeum gebaut, und Pausanias, der die herrlichsten Werke griechischer Architektur noch aufrecht sah, gab beiden an Harmonie und Schönheit den Preis vor allen Bauwerken der griechischen und römischen Welt.

---

# XIII.

# Myron

und

# der Diskobol.

---

## Myron und der Diskuswerfer.

---

Drei große Künstler, Phidias, Polyklet und Myron, aus der Werkstätte eines und desselben Meisters hervorgegangen, bilden das Dreigestirn der plastischen Kunst Perikleischer Zeit. Während Phidias die erhabensten Ideen der griechischen Welt in göttlichen Gestalten verkörperte, Polyklet die Harmonie und den Adel rein menschlicher Schönheit zu höchster Anmuth verklärte, richtete Myron, der Dritte im Bunde dieser herrlichen Meister, das ganze Streben seiner kunstbegabten Seele auf den Ausdruck jener lebensvollen Naturwahrheit, die nach dem einstimmigen Zeugnisse des Alterthums seinen Schöpfungen gleichsam beseelte Lebendigkeit verlieh. Schon die Alten haben diese drei Künstler stets in enge Verbindung gesetzt. Denn wie sie in ihren Kunsturtheilen überall den Polyklet im Vergleich zu Phidias charakterisiren, so stellen sie in Lob und Tadel den Myron fast immer zusammen mit Polyklet, seinem großen Rivalen in der Technik und im Material des Erzbildens.

Die zahlreichsten und berühmtesten Werke Myron's waren Darstellungen aus dem Kreise der athletischen Gymnastik und Motive des thie-

rischen Lebens. Von jenen wurden am meisten sein Läufer Ladas und sein Diskuswerfer, von diesen seine säugende Kuh von den Alten gefeiert. Ueber die letztere hat Goethe*) in seiner liebenswürdigen Weise erschöpfend gehandelt, indem er Verdienst und Ruhm des Kunstwerks aus der Naivität und Anmuth des Motivs, aus jener ächt künstlerischen Auffassung erklärt, durch welche es dem genialen Künstler gelang, das Menschliche im Thierischen, das Muttergefühl, für den Beschauer mit genügender Naturwahrheit hervorzuheben und zu verklären. Ueber den

Diskuswerfer

können wir selbst noch urtheilen. Zwar ist das Original von Erz — Myron arbeitete fast ausschließlich in diesem Materiale — verloren gegangen. Allein es haben sich mehrere Marmorkopien erhalten, und unter diesen ist die bei weitem vorzüglichste diejenige, welche vor etwa siebzig Jahren in der Villa Palombara, auf dem esquilinischen Hügel, aufgefunden, jetzt den Palast Massimi alle Colonne zu Rom als kostbarstes Besitzthum schmückt. Sie ist eine der am besten erhaltenen aller uns übrigen antiken Statuen, denn nur an der unteren Hälfte des rechten Beins ist eine Restauration nöthig gewesen. Wir besitzen also in ihr ein Werk, das mit der Beschreibung, wie sie die Alten geben, völlig übereinstimmt, während die höchst vollendete Ausführung uns in den Stand setzt, den Gedanken des Meisters, »die Seele und Krone seiner Erfindung,« mühelos mit Augen zu schauen.

Der Diskobol Myron's, eine Statue nur wenig über Lebensgröße, ist, wie der borghesische Fechter, eine Gestalt, deren höchste Wirkung auf dem künstlerischen Geheimnisse beruht, einen Moment zu fixiren, wo eine Bewegung schwunghaft in die andere übergehen soll. Auf der Spitze dieses einzigen Moments schwebt so zu sagen die ganze Gestalt. Denn in diesem Diskobol erscheint der menschliche Körper gleichsam einer aufs

*) Werke, Bd. 39, S. 281—291.

Aeußerste zusammengedrückten Stahlfeder vergleichbar, deren Aufschnellen mit größter Kraft bewirkt werden soll. Die wunderbare, aber völlig schulgerechte Stellung kann man noch heute bei den Ruzzicaspielern in und um Rom in der Natur wahrnehmen*). Der Leib ruht auf dem gekrümmten rechten Beine, während das linke gleichfalls gekrümmte müßig nachschleift. Die zurückgebogene Fußspitze ist der Gipfel regelrechter Kraftanstrengung und zugleich der schönste Ausdruck des flüchtigsten Augenblicks. Die rechte Hand, welche die runde Wurfscheibe, den Diskus, schwingt, dessen sich noch heute die römischen Minenten bei ihren Wurfspielen bedienen, erscheint nach hinten zu fast horizontal ausgestreckt, die linke stützt den Ballen gegen das rechte Knie. Der Unterleib ist möglichst eingezogen, die ganze Brust, von ihm ab nach rechts gewendet, scheint dem erwarteten Sprunge der Scheibe folgen zu wollen. Der Kopf ist zur entgegengesetzten Seite gerichtet; der Jüngling, welcher bereits im Augenblick zuvor die Richtung mit dem Auge genommen hat, blickt nicht zurück zu dem Diskus, sondern so zur Seite, daß er die Scheibe im Augenblicke des Abfliegens mit der Geschwindigkeit des Blitzes zielend zu verfolgen im Stande sein wird. Wenn nun vornehmlich in dem Momentanen dieser Stellung, in dem Schwunge der ganzen Gestalt, welche zugleich mit dem Wurfe selbst emporzuschnellen im Begriff ist, das Ergreifende und Fesselnde liegt, so steigert die Vortrefflichkeit der Ausführung im Einzelnen dieser herrlichen Leibesbildung noch bedeutend diesen Eindruck. Sie ist des größten Meisters würdig. »Alle Formen sind in einer Weise ausgebildet, Muskeln und Adern so ausdrucksvoll und mit solchem künstlerischen Verständniß behandelt, daß, wie Welcker sich ausdrückt, auch für ein durch die Meisterwerke der Skulptur verwöhntes Auge in dem Anblick dieses Kunstwerks noch neue Lust entspringt aus einer ganz neuen Anziehung. Das Antlitz ist eins jener schönen feinen und klugen attischen Jünglingsgesichter, wie man deren im Festaufzuge der Phidiassischen Parthenonsskulpturen so viele einander verwandte zu be-

*) Ein Jahr in Italien, Th. 3, S. 177.

trachten nicht müde wird.« Es ist nicht sowohl der Ausdruck einer bestimmten Individualität, als vielmehr der typische Ausdruck einer ganzen Klasse der, in strenger Zucht des Leibes wie des Geistes aufgewachsenen, hellenischen Jugend.

Sehen wir das Werk mit unseren Augen an, so liegt es nahe, die Stellung gewaltsam, übertrieben zu finden, und die Kunst auf der Höhe ihrer Vollendung hier bereits bei dem Punkte angelangt zu sehen, wo die ihrer Kraft bewußte Virtuosität sich das Schwierige um seiner selbst willen, aus Lust an dem Genusse seiner Ueberwältigung zur Aufgabe setzt. Die menschliche Bildung erscheint hier zu unschöner Gestalt verdreht, nur auf einen mechanischen Zweck gestellt. Wir werden auf den ersten Anblick bei diesem Diskobol an ein Wort Winckelmann's über Michel Angelo erinnert, der in dem Streben, seinen Schülern und der Welt sein tiefes Wissen zu zeigen, mit der Zeichnung der Theile sowie mit der Stellung seiner Figuren oft ins Gezwungene verfiel*). Allein um dem Werke Myron's gerecht zu werden, dessen Original aus Erz überdies unendlich leichter, elastischer, schwebender erschien, als dies im Marmor möglich ist, muß man bedenken, daß die Alten auch leiblich andere Menschen waren als wir; muß man bedenken, wie innig ihre Kunst und deren hohe Vollendung zusammenhing mit der Uebung des Leibes in ihren Gymnasien, mit den wunderbaren Leistungen an Gewandtheit, Schwung und Kraft des Leibes in ihren geheiligten Kampfspielen zu Olympia. »Hier war es, wo dem Künstler die Schönheit des Nackten in ihrem vollen Glanze aufging, und zwar eine Schönheit im freiesten, kühnsten Schwunge der Bewegung. Hier war es, wo sich der menschliche Körper zu einer Regsamkeit und Gewandtheit herangereift zeigte, wie er sie wohl nur Einmal erreicht hat und nur in Griechenland erreichen konnte. Da mußte denn auch wohl die nachbildende Kunst eine ganz andere werden, einer ganz anderen Freiheit sich erfreuen, als von unseren Akademiefiguren und Gliedermännern vorgegaukelt wird. Das Aeußerste war für diese

*) Winckelmann: Von der Kunst der Zeichnung bei den Alten III, §. 19.

griechische Kunst noch immer Natur; es war nur die vollendete, vollkommen entwickelte Griechennatur. Und so kam gewiß auf dem Kampfplatze von Olympia nichts vor in Sprung und Lauf, im Ringkampf oder Faustschlag, was zu gewagt gewesen wäre für den Meißel des griechischen Künstlers. Wir staunen über die Kühnheit, mit welcher die Ringer in Florenz, der borghesische Fechter, der Diskobol des Myron entworfen sind. Und diese Statuen sind aus Marmor. Was werden die Alten erst geleistet haben in der leicht gefügigen Bronze! Durch den Untergang fast aller bedeutenden Werke aus Metall entbehren wir nicht nur die zahlreichste Klasse der antiken Plastik, sondern auch die, in welcher gerade die größten Meister am liebsten ihre Kunst übten, und ungehindert von den Schranken der Technik und des Materials die volle Freiheit eines Meisters bewähren konnten. Wären die Bronzestatuen von Athleten und Ringern, welche den Hain von Olympia bevölkerten, noch erhalten, oder nur die Marmororiginale jener rasenden Bakchantinnen und Tänzerinnen, deren schwache Schatten auf Reliefs und mittelmäßigen Wandgemälden noch unser Auge fesseln; wir würden staunen über die Meisterschaft jener Künstler, welche im vollen Gefühle ihrer Sicherheit das Aeußerste wagen durften und wirklich wagten. Wir würden dem Künstler freudig folgen, wenn er die schwindelnde Bahn wagt bis zum äußersten Gipfel seiner Kunst und erst dann den Meißel niederlegt, wenn ihn das Zerrbild lebloser Unnatur schreckt, oder wenn ihm, — als Bildner seiner Götter, die Grazie, diese Nemesis der Kunst, innezuhalten gebietet*).«

Unter diesem Gesichtspunkte muß nun auch Myron's Diskobol betrachtet, mit Rücksicht auf die Eigenthümlichkeit griechischen Lebens der Werth des Motivs beurtheilt werden. So betrachtet ist diese Schöpfung mehr als ein bloß virtuosistisches Kunststück. In dem edlen Ernste dieses jugendlichen Gesichts lesen wir alsdann zugleich das geistige Bewußtsein der Wichtigkeit, welche dieser Moment für ihn hat. Zwar nicht Leben

---

*) Feuerbach, Vat. Apoll S. 74.

oder Tod, wie bei dem borghesischen Fechter, wohl aber Sieg und Ehre, Ruhm des eignen Geschlechts und der Vaterstadt hangen ab von dem Erfolge seiner Anstrengung und Geschicklichkeit. Es ist ein Kämpfer, der um die olympische Palme ringt, deren Kranz, wie noch der römische Dichter sang, den Gewinner zu göttlichen Ehren erhob. Wir wissen nicht, wer das Werk in Marmor gebildet, nicht, welcher Zeit die Arbeit angehört. Aber das wissen wir, daß es ein Meister seiner Kunst gewesen sein muß, dem Myron selbst unbedenklich diese Arbeit übertragen haben würde, wenn es ihm darauf angekommen wäre, sein Werk auch in Marmor hinzustellen. Unter den Haaren des Vorderkopfs sind zwei höckerige Erhöhungen auffällig, die man lange nicht erklären konnte. Es sind Ueberreste von Hülfspunkten, in der Kunstsprache punti regolatori genannt, dergleichen sich, wie wir sahen, auch an den Kolossen von Monte Cavallo erhalten haben.

Was wir durch die Alten über Myron's künstlerische Eigenthümlichkeit wissen, läuft besonders darauf hinaus, daß er die Naturwahrheit in zahlreicheren Formen und Situationen als alle seine Vorgänger zur Anschauung gebracht und daß er, als aufmerksamer und liebevoller Beobachter der Natur, den Kreis der plastischen Motive in einer, vor ihm ungeahnten Weise erweitert hat. Diese Vielseitigkeit, dieser Reichthum an Motiven unterschied ihn, nach den Alten, von Polyklet, der in seinen Motiven eine größere Gleichförmigkeit zeigte. Ebenso vielseitig war er in der symmetrischen Komposition seiner Werke, und schon der römische Redekünstler Quintilian durfte den Diskobol Myron's als Beleg für die Wahrheit anführen, daß jedes Kunstwerk seine ihm eigenthümliche Symmetrie besitze. Eine gewisse herbe Kraft und Strenge seiner Manier ließ die spätere Zeit seine Werke unter die des Polyklet und Praxiteles setzen. Dieser Geschmack war der herrschende zu Cicero's Zeit unter den Liebhabern griechischer Kunst, während der feinsinnige Cicero seinerseits an Myron's Werken denselben Genuß empfand, den ihm die Naivität gewisser poetischer Werke der älteren römischen Litteratur, die Lektüre des epischen Dichters Naevius, gewährte.

Man kann, wie Goethe so treffend sagt, mit Gewißheit annehmen,

daß kein Werk im Alterthum berühmt worden, das nicht von vorzüglicher Erfindung gewesen sei; denn diese sei es doch am Ende, die den Kenner wie die Menge entzücke. Die Erfindung ist es, welche den Blick, die Betrachtung, die Theilnahme des Beschauenden konzentrirt, daß er sich nichts daneben, nichts draußen, nichts Anderes denken mag und kann. In dieser Beziehung wirkt jedes vortreffliche Kunstwerk auf alles Uebrige ausschließend, ja für den Augenblick vernichtend. Myron's Diskobol ist dafür ein sprechender Beleg und zugleich ein belehrendes Beispiel für seine ganze Kunstweise. Nach Allem, was wir durch die Berichte der Alten von seinen Arbeiten wissen, ist es immer »der scharf abgegrenzte Moment der Handlung«, aus dem heraus sich das ganze Werk in allen seinen Theilen entwickelt. Darum mußte er von der Beobachtung der Natur in ihrer bewegten Erscheinung ausgehen und im Stande sein, auch den flüchtigsten Moment in seinem Grundmotive zu erfassen. So war sein »Dolichodrom« Ladas, ein siegreicher Wettläufer im Kampfe des Dauerlaufs, aufgefaßt in dem Augenblicke, wo die letzte und höchste sieggekrönte Anstrengung aller Kräfte mit ihrem plötzlichen Erlöschen, dem Tode, zusammenfällt, und die athmende Seele, wie die Alten von dieser Statue sangen, »nur noch auf den Lippen zu beben schien,« während die im letzten Schwunge des Laufsprungs dahinfliegende Gestalt kaum noch mit der Spitze des Fußes an dem Boden der Basis haftet. Aber gerade je flüchtiger der Moment, desto mehr war für die künstlerische Benutzung desselben die tiefste Kenntniß sowohl der Form an sich als das Verhältniß der Formen untereinander nothwendig, um dadurch das Mangelhafte der Beobachtung zu ergänzen. Daraus erklärt sich das Lob der Sorgfalt in der Symmetrie, welches die alten Kunstkenner ihm zollen, daraus die Prädikate, mit welchen römische Dichter den Myron als »kunstgelehrt« (doctus) und »sorgfältig in der Ausführung« (operosus) bezeichnen*). Myron erscheint in allen seinen Werken und so auch in seinem Diskobol als der Idealist der körperlichen Kraft und Schönheit menschlicher und

*) Brunn, Geschichte der griech. Künstler I, S. 156.

thierischer Leibesbildung. Darum durfte er es wagen, selbst über den Kreis des unmittelbar Wahrnehmbaren hinauszugehen und die Gesetze des natürlichen Organismus auf die freie Schöpfung von Gestalten anzuwenden, zu denen ihm die Wirklichkeit keine Modelle bieten konnte. Der bewunderte Darsteller vieler Thiergestalten durfte auch in das Gebiet des Phantastischen hinüberschweifen und jene seltsam gestalteten Seedrachen mit den vielverschlungenen, schlangenförmig geringelten Schwänzen erschaffen, die als Zierden der Tempel der Seegötter oder als Schmuck der Häfen aufgestellt, in die Beschreibung späterer Dichter übergingen. Aber auch diese phantastischen Gestalten erscheinen, wie alle Darstellungen von Ungeheuern, von den griechischen Künstlern durch Idealisirung erhoben über das Widrige der Unform und zu einer ihnen eigenthümlichen Anmuth verklärt. Es bedarf nur eines Blicks auf antike Mosaiken und pompejanische Wandgemälde, welche uns diese zuerst von Myron dargestellten Seephantasmen darstellen, um wahrzunehmen, daß auch in den niedrigen Regionen der Natur der reine Künstlersinn der Griechen nur das Schöne erfaßte, daß er sich nie zum Häßlichen verirrte. Sie bildeten, wie Schorn sagt, Ungeheuer, aber keine Scheusale; sie gaben dem ewig bewegten Wellenleben des wogenden Elementes lebendige Gestaltung in ihren Seedrachen und Meeresungethümen; aber sie hüteten sich, dies Scheusal jenes Drachen darzustellen, den der zürnende Apoll, der ihn mit seinem Pfeile erlegte, selbst nur schaudernd erblicken mochte. Sie haben das Haupt der Medusa in seiner unsäglich furchtbaren Schönheit, aber nimmer eine Furie gebildet, die den Muttermörder Orestes verfolgt.

Was jenen phantastischen Wesen, wie sie Myron und nach ihm die griechische Kunst erschuf, ja was überhaupt allen ähnlichen Wundergestalten freischöpferischer Phantasie des bildenden Künstlers, den Chimären und Centauren, den Satyrn, Panen u. s. w. Werth und poetischen Reiz verleiht, das ist die zwingende Gewalt, welche sie auf den Beschauer in der Weise ausüben, daß er sich von der Möglichkeit, ja von der Nothwendigkeit der Existenz so organisirter Geschöpfe unwillkürlich bei ihrem Anblicke überzeugt fühlt, weil er in allen Theilen einen harmonischen

Charakter vor sich sieht. Daher kann solch eine Gestalt, wie Schorn bemerkt, auch nicht durch mühselige Berechnung zusammengesetzt werden. Sie ist ein Geschöpf der Phantasie und wird von ihr geboren wie durch Zauberkraft. Aber die Phantasie darf nicht in leeren Räumen spielen; sie muß genährt sein von Erkenntniß und Anschauung aller lebendigen Dinge. Die Kunst der Hellenen hat ein großes Reich phantastischer Wesen geschaffen, ohne je sich in Aberwitz zu verlieren, weil sie bei aller Keckheit doch stets den Charakteren der Natur getreu blieb.

Trotz seiner Vorliebe für athletische Darstellungen und Thiergestalten versuchte Myron sich doch auch nicht minder in Götterstatuen und Heroenbildungen, zum Theil von kolossalen Dimensionen, ja er schuf sogar eine Kolossalgruppe von drei Kolossen auf einer Basis: Minerva, welche den vergöttlichten Herkules dem Jupiter vorstellt. Ebenso scheint er im Herkules das Urbild athletisch gediegener Kraftfülle zum göttlichen Ideale erhoben zu haben, dem später, wie wir sehen werden, Lysippus und Praxiteles die letzte Vollendung gaben. Die Gestalt des Herkules ist für Myron's Kunstweise ebenso bezeichnend wie die schlanke Bildung des Hermes für den Styl Polyklet's.

Von seinem Leben ist nur eine einzige Nachricht bekannt. Ein später römischer Autor erwähnt, daß dieser große Künstler, dessen Werke über die ganze gebildete Welt des Alterthums verbreitet waren, in drückender Armuth gestorben sei. Möglich, daß die kraftvolle, lebengenießende und verschwendende Natur des Mannes ihm ein solches Loos bereitete, das sonst in der ganzen alten Künstlergeschichte einzig dasteht. Ungleich seinen beiden großen Zeitgenossen Phidias und Polyklet scheint er sich nur auf seine Kunst allein beschränkt zu haben. Auch eine Schule hat er nicht gebildet. Seine Natur hatte etwas Eigenartiges, Isolirendes. Wie sein Ideal Herakles verrichtete er seine Wunderwerke allein, und nur ein Schüler wird von ihm erwähnt, sein Sohn Lycius, von dem das Alterthum einige Werke bewunderte, die im Genre des Meisters komponirt waren. Dagegen hatte sein Beispiel Einfluß auf gleichzeitige jüngere Künstler jener Zeit, und wir wissen, daß einer derselben, Demetrios, wie

wir weiterhin sehen werden, dadurch zu einem Naturalismus verführt wurde, der an die Stelle lebendiger, aber immer idealisirend aufgefaßter, Naturwahrheit die treue Nachahmung auch des Zufälligen und Unschönen setzte.

Myron war übrigens eine durchaus geniale Natur, die selbst den Uebermuth zuweilen nicht verschmähte. In solchem genialen Uebermuthe mochte er sich auch wohl an Stoffe wagen, welche die Grenzen des Schönen in der Kunst überschreiten. So nennt Plinius unter seinen Arbeiten eine trunkene Alte in Marmor von besonderer Berühmtheit. Vielleicht ist eine Kopie davon erhalten in einer Statue des kapitolinischen Museums (s. Mus. Cap. III, tab. 37), eine sitzende Alte, welche zwischen den Knieen mit beiden Händen eine Flasche hält. Jedenfalls steht Myron in seiner unerreichten Virtuosität doch zugleich als die Klippe da, an welcher geringere Talente scheiterten, weil sie nicht, wie jener große Meister, die Naturwahrheit, die auch sie an seinen Werken bewunderten, in ihrem tieferen geistigen Grunde erfaßten, sondern sich an Aeußerlichkeiten, an das Zufällige und Nebensächliche hielten und dies zur Hauptsache machten.

---

## XIV.

## Skopas und Praxiteles.

---

## Skopas und Praxiteles.

Phidias, Polyklet und Myron bilden das Dreigestirn des erhabenen Kunststyls auf der endlich erreichten Höhe der frei gewordenen griechischen Plastik. Sie sind Zeitgenossen, Söhne der höchsten Blüthe hellenischen Lebens inmitten jener Periode der griechischen Geschichte, deren Anfang die glorreichen Perserkämpfe, deren Ausgang der peloponnesische Krieg bilden. Phidias hatte den Kreis der höchsten Götterideale eröffnet; Polyklet den Adel und die Schönheit der Menschengestalt in ihrer Jugendblüthe der Kunst gewonnen; Myron, nach allen Seiten hin gewaltig ausgreifend, alles Bildbare umfassend, die Idealformen für die herkulische Götter- und Menschengestaltung, wie für die ideale Thierbildung geschaffen. Damit war die ganze Welt hellenischen Lebens von diesen drei großen Meistern des fünften Jahrhunderts für die Kunst aufgethan; durch die von ihnen erschlossenen Pforten hielt jetzt ein anderes Dreigestirn von Künstlern seinen Einzug, und vollendete, hier Begonnenes ausgestaltend, dort neue Bahnen und neue Kreise idealer Gestaltung eröffnend, den Umfang des Reiches griechischer Kunst.

Skopas, Praxiteles und Lysippus sind die Kunsthäupter des vierten Jahrhunderts, die Begründer einer neuen Epoche, deren Styl Winckelmann im Gegensatze zu der erhabenen Weise des Phidias den schönen nannte. In dieser Periode tritt mehr und mehr der weiche sanftglänzende lebenathmende Marmor an die Stelle des strengeren Erzes, und unter den Händen jener großen Meister erreicht die Bildnerei in Marmor, die eigentliche Skulptur, den höchsten Gipfel der Vollendung. Das war kein Zufall, sondern nothwendige Folge des Umschwungs in der Kunstanschauung selbst und in den Zielen und Idealen, denen die Künstler dieser Periode nachstrebten. Das Erhabene des Götterideales war erreicht in unübertrefflicher Vollendung. Jetzt galt es, neben der Erhaltung des Gewonnenen, durch erneute Anwendung, auch die Anmuth und Schönheit, die Blüthe des Genusses, die kunstverklärte Wirklichkeit des menschlichen Daseins in neuen Schöpfungen zur Vollendung auszugestalten.

Der Geist der Zeit selbst förderte diese Entwickelung der Kunst. Der fast dreißigjährige peloponnesische Krieg, die rasche Entwickelung der Philosophie und Litteratur, die aufklärenden Bestrebungen der Sophisten waren ebensowenig wie die dadurch herbeigeführten politischen und socialen Veränderungen ohne Einfluß auf die Kunst geblieben. Das hellenische Leben, zumal in seinem Geistesmittelpunkte in Athen, hatte die alten festen Bande sittlicher Zucht gelockert, die Schranken frommen Glaubens vielfach durchbrochen, die Empfindungsweise und das Gemeingefühl der Menschen verändert. Sinnlichkeit und leidenschaftliche Erregung, mit größerer Weichheit des Empfindens gepaart, begannen im Leben wie in den Künsten das Verlangen nach Genuß, die Begier nach Emotionen des Gemüths zu steigern. Im Staatsleben trat an die Stelle der erhabenen ruhigen Gestalt eines Perikles ein Geschlecht von wilden Volksführern und Schmeichlern des Demos. Im socialen Leben steigt der Einfluß der Frauen, deren Bildung, Geist und Lebenskünstlerschaft sich außerhalb der Ehe in der freien Lebensstellung der sogenannten Hetären geltend macht. In den redenden Künsten zeigt sich derselbe Um=

schwung. Der strenge, ernste, ethische Charakter weicht in Lyrik, Drama und Beredtsamkeit dem Prunk, der Leidenschaft uud dem pathetischen Affekt sowohl nach Seiten des Inhalts als der Darstellung. Als gälte es, möglichst rasch sich ganz und völlig auszuleben, ehe das makedonische Verhängniß vorübergehend, und das im Westen langsam aufsteigende Ungewitter des römischen Fatums für ewig die schönste Blüthe menschlichen Daseins, die Freiheit hellenischen Lebens begräbt, — so sehen wir dies hellenische Volk im kurzen Laufe eines Jahrhunderts alle Gestaltungen des Lebens und der Kunst, alle Evolutionen seines Könnens und Wissens vollenden. Und den Markstein dieser Entwickelung bildet der Mann, der den welterobernden Helden Alexander erzieht, der Denker, der das Leben, das Können und das Wissen des Hellenenthums zum Gedankenbilde erhebend abschließt, Aristoteles.

Dies vierte Jahrhundert sah auch die Vollendung der plastischen Kunst durch das Dreigestirn jener großen Meister, Skopas, Praxiteles und Lysippus erreicht. Mit ihnen und ihren drei gewaltigen Vorgängern sind die verschiedenen Kreise der gesammten griechischen Plastik abgeschlossen. Wie sich kampflustige Feldherren, keinen König über sich erkennend, in die eroberten Provinzen theilen, so nahmen, nach eines Kunstforschers schönem Bilde, diese Genien, nicht ohne vielfachen Kampf unter und neben einander, ein jeder von dem, wohin ihn der Geist trieb, Besitz. Der spätere umspannte immer zugleich alle Idealkreise seiner Vorgänger, die nun Gemeingut geworden waren; aber er wußte sich auch noch eine eigene Provinz, in die keiner seiner Vormänner gedrungen war, zu erobern, in der er sich selbst eine stattliche Residenz erbaute. Skopas erwählt sich den Kreis des Bacchus und seines schwärmenden Gefolges von Bacchantinnen und Satyrn, und vollendet das Ideal des Gottes, der, in süßen Selbstgenuß versunken, über die wilde Ausgelassenheit der Weinlust göttlich waltet. Er schafft das Ideal der Begleiterinnen des Gottes, der Bacchantinnen, in seinen von den Alten hochgefeierten Mänaden, den berühmtesten aller seiner Werke, und zeigt wie im wildesten Sturme der Begeisterung, im Taumel festlicher Raserei, die weibliche Gestalt dennoch

der Schönheit nicht entbehrt. Das Werk ist verloren, aber noch geben einige Basreliefs (in Zoëga's Basreliefsammlung) eine Idee der Darstellung. Unter seinen Meißelschlägen wird das Meer lebendig in zahllosen Wundergestalten von Nereiden und Tritonen, Meerpferden und Delphinen. Praxiteles hinwiederum versenkt sich mit höchster Begeisterung in die berauschende Fluth der weiblichen Schönheit und Anmuth, und vollendet das Ideal der meerentstiegenen Göttin, der schaumgebornen Anadyomene Aphrodite. Lysippus endlich, Alexander's Zeitgenoß, schließt den ganzen Kreis der hellenischen Bildkunst ab durch die Vollendung des idealischen Portraits, in der Darstellung des größten hellenischen Heldenkönigs und seiner Siegsgenossen, die Plastik überführend in den Bereich der vollen Wirklichkeit historischen Lebens.

## Skopas.

Die berühmte Marmorinsel Paros, das Vaterland jenes feinen, weißen, mildleuchtenden Marmors, den er später vorzugsweise zu allen seinen Schöpfungen wählte, war zugleich die Heimath und Geburtsstätte des Skopas. Auch er, wie seine großen Vorgänger, war Bildhauer und Baumeister zugleich, und der von ihm erbaute Minerventempel zu Tegea in Arkadien, in welchem er die drei Säulensysteme zu einem harmonischen Ganzen verbunden und die Giebelfelder mit Skulpturgruppen geschmückt hatte, galt noch zu Pausanias' Zeit als der größte und schönste Tempel des ganzen Peloponnes.

Als bildenden Künstler sehen wir ihn während einer mehr als funfzigjährigen Thätigkeit (390—340 v. Chr.) nach drei Richtungen hin wirksam, theils gewisse Ideale der früheren Meister vollenden, theils die letzte und höchste Vollendung anderer vorbereiten, während er nach einer dritten Seite hin, dem eigenen Genius folgend, eine Welt neuer Schöpfungen eröffnet. Seine Thätigkeit grenzt an das Unglaubliche. Während die Leistungen der früheren Meister und ihrer Schulen auch räumlich auf gewisse Gebiete beschränkt blieben, finden wir Werke des Skopas durch

ganz Griechenland, über die Inseln bis nach Kleinasien hin verbreitet. Kaum von irgend einem der alten Künstler besitzen wir ein ähnlich reiches Verzeichniß seiner Werke. Götter und Halbgötter, Heroen oder Thaten der heroischen Geschlechter lieferten ihm die Vorwürfe seiner Kunst, und neben den bestimmten Idealen der großen Götter Apollo und Ares, Aphrodite und Athene, werden uns unter seinen Schöpfungen auch ganze Gattungen idealer Wesen genannt, welche sich um die individuellen Gestalten der Aphrodite und des Apollon, des Poseidon und des Bacchus als Gruppen versammeln. Leider ist uns kein einziges Original dieser zahlreichen Werke erhalten, deren schönste zum Theil in Rom zu Grunde gegangen sind, wohin nach dem Berichte der Alten nicht weniger als sieben seiner Hauptwerke von den römischen Kunsträubern zusammengeschleppt worden waren.

Zu den vielen Idealen, welche Skopas vollendete, gehörten, soviel wir wissen: Ares der Kriegsgott, Hestia, die Göttin des häuslichen Heerdes, und die Eumeniden, das personificirte Schreckniß des Gewissens.

## Der Mars Ludovisi.

In sitzender Stellung von kolossaler Größe hatte Skopas, wie Plinius erzählt, seinen Kriegsgott geschaffen, der später einen Tempel zu schmücken nach Rom versetzt ward. Eine Kopie dieses Werks ist allem Anschein nach die sitzende Marsstatue der Villa Ludovisi.

Das erste Ideal des Kriegsgottes war aus der Schule des Phidias hervorgegangen. Alkamenes, so hörte Pausanias, habe das Tempelbild des Gottes zu Athen geschaffen, und wohl verträgt sich diese Sage mit der Zeit des wilden peloponnesischen Krieges, in welcher dieser Künstler das Ideal des Kriegsgottes vollendete. Wir wissen nicht, in welcher Stellung und in welchem Charakter er ihn dargestellt. Von allen griechischen Götteridealen ist keines so wenig bestimmt als das des Kriegsgottes, und fast alle Statuen, welche in unseren Sammlungen für Bilder des griechischen Ares ausgegeben werden, sind mehr oder weniger zweifelhaft. Man

kann sagen: die Bildung dieses Gottes widerstrebte eigentlich der griechischen Natur. Der Begriff eines Wesens, das den reinen Krieg personificiren sollte, war für die griechische Kunst zu abstrakt und die Personification dieser Idee zu wenig mit anderen Eigenschaften gemischt, um sich, wie dies bei der kriegerischen Minerva und der jagdliebenden Diana der Fall war, zu einem lebensvollen Individuum gestalten zu können *). Kein einziger griechischer Stamm verehrte jemals den Ares als seinen Nationalgott, oder auch nur als einen der vorzüglichsten Schutzgötter. Erst das soldatische Römervolk erwies dem Gotte des Krieges diese Ehre, und erst die griechischen Künstler, welche für römisches Bedürfniß, für römische Weltanschauung und Götterdienst arbeiteten, haben den Mars als römischen Nationalgott, als Ahnherrn des weltbeherrschenden Volks dargestellt, und die Ideale des Mars Gradivus, des rasch wie zum Angriff vorschreitenden Schlachtenlenkers, und des Mars Stator oder Ultor, der mit erhobenem Feldzeichen die wankenden Reihen der Krieger zum Stehen bringt, geschaffen. Aber die ganze griechische Kunstgeschichte kennt kein Bild des Ares, dessen Ruhm und künstlerischer Ruf bei den Hellenen gefeiert worden wäre, wie die Götterbilder des Jupiter und der Juno, der Minerva und des Apollon und des ganzen übrigen Kreises der zwölf großen Götter. Die hellenischen Künstler, die ihn bildeten, schufen sein Ideal als das des Siegers, der vom Kampfe ausruhend sich des Friedens und der Ruhe erfreut. Der Mars des Alkamenes stand aufrecht, nackt wie alle griechischen Heroen, nur den Rücken mit dem hellenischen Kriegsgewande, der Chlamys, bedeckt. Männlicher und gedrungen kräftiger von Gliedern, als Apoll und Hermes, erschien er als der wahre Gott des edlen hellenischen Heroenthums. Der Helm auf seinem Haupte zeigte den Kriegsgott, aber statt der Waffe des Angriffs und Mordes trug die gehobene Rechte eine Viktoria, während die gesenkte Linke einen Oel- oder Lorbeerzweig hielt. So zeigt ihn uns, nach

*) Feuerbach, Plastik II, S. 38.

Feuerbach's Vermuthung, eine herrliche Gemme in Millins mythologischer Gallerie.

In ähnlichem Geiste faßte Skopas das Ideal des Gottes auf. Der Mars Ludovisi, eine Kopie dieser seiner Auffassung, ist ausruhend vom Kampfe gedacht, als friedlich beschwichtigter Gott. Die Formen der Glieder sind schön, ohne den Ausdruck der Heldenstärke zu beeinträchtigen, der über der ganzen jugendlich heroischen Gestalt ergossen ist. Heroisch edel ist auch der Ausdruck des herrlichen Hauptes. Der Gott ist bartlos dargestellt und weder Nerven noch Adern treten sichtbar vor. Zu seinen Füßen sitzt Amor. Streit und Liebe sind nach der alten griechischen Philosophie die Schöpfer und Erzeuger aller Dinge, darum finden wir auch auf bedeutungsvolle Weise im griechischen Zwölfgöttersysteme den Gott des Streites mit der Göttin der Liebe zusammengestellt. Skopas, der die Gestalten des erotischen Götterkreises mit der ausdrucksvollsten Lieblichkeit zu bilden verstand, suchte durch die Beigabe dieses Liebesgottes den Begriff des Ares noch mehr zu mildern und die friedliche Seite des beruhigten Kriegsgottes hervorzuheben. Spuren von etwas Abgebrochenem auf der linken Schulter der Statue haben die Herausgeber Winckelmann's vermuthen lassen, daß neben ihm ursprünglich noch eine Figur gestanden habe, vielleicht eine Venus, deren Zusammenstellung mit Ares, wie wir später sehen werden, besonders in römischer Zeit ein Lieblingsgegenstand der Kunst war *). An dem Mars Ludovisi sind nur Nase, rechte Hand und Fuß ergänzt, an dem Amor Kopf, Arme und rechter Fuß neu.

Ein französischer Kunstforscher, Raoul Rochette, hat mit Unrecht die Deutung der Statue auf Mars bezweifelt und in derselben einen Achill im Schmerze um seinen Patrokles sehen wollen. Näher lag die Darstellung eines Achill in zorniger Trauer über die ihm entrissene Briseis. Derselbe Kunstforscher findet in der Natur keinen Gesichtszug, der auf Mars passe, während Winckelmann und Feuerbach im Einklange

*) Vgl. Ein Jahr in Italien III, S. 79—80.

mit der historischen Ueberlieferung hier das einzig richtige Ideal des hellenischen Kriegsgottes erblicken. Auf solche Widersprüche der Fachgelehrten muß sich indessen Jeder gefaßt machen, der die Erklärungsgeschichte der alten Kunstwerke einer vergleichenden Betrachtung unterzieht. Ist doch unser ganzes Wissen von der alten Kunst und ihren uns erhaltenen Werken nur das Stückwerk eines Stückwerks.

---

Von Skopas' sitzender Hestia, der Göttin des häuslichen Heerdes, welche einst die Servilianischen Gärten in Rom schmückte, ist ebensowenig wie von seinen übrigen Götterstatuen, seinem Bacchus, seiner Gruppe des Aeskulap und der Hygiea, seiner Diana und Hekate irgend eine sichere Nachbildung auf uns gekommen. Dagegen wissen wir, daß er als der Schöpfer des Furienideals die furchtbaren Gestalten der Aeschylischen Eumeniden aus den Entsetzen und Grauen erregenden Zerrbildern der älteren Kunst und Dichtung zur Schönheit, wenn auch zu einer erhaben schauerlichen Schönheit verklärte. Die Kunstanschauung und Empfindung der Zeit, aus welcher heraus Skopas und seine Zeitgenossen ihre Werke schufen, wollte, daß die Götterstatue zugleich ein Agalma, d. h. ein Schmuck und Ehrenbild, eine Freude und Wohlgefallen der Gottheit selber sei. Man hielt es eben darum gleichsam für eine frevelhafte Bevortheilung, irgend einer Gottheit die Schönheit der Gestalt abzusprechen, welche allen Göttern als solchen gemein war. Dieselbe fromme Scheu, welche den Namen der »Zürnenden«, der »Erinnyen«, in den der »Ehrwürdigen« und »Wohlgesinnten«, der »Semnoi« und »Eumenides« verwandelte, hat auch die Hand des bildenden Künstlers geleitet, und die Gorgonenmaske des Aeschylus mit dem Angesichte einer ernsten aber schönen Jungfrau vertauscht *).

Dieselbe Umgestaltung zum Schönen, welche als unablässiges Streben durch die ganze Kunstentwickelung der Hellenen geht, erfuhr um dieselbe Zeit wohl auch die Bildung der Medusa.

---

*) Feuerbach a. a. O. S. 100.

Wir können noch jetzt diese Wandlung in einer Reihe von Darstellungen verfolgen. Die ältesten derselben, wie das Relief des selinuntischen Tempels, entsprechen noch ganz der uralten Vorstellung von jenem entsetzlichen Wesen, dessen Anblick der Sage nach zum Tode versteinte. Die selinuntische Medusa im Museum zu Palermo ist noch völlig ein Fratzenbild. Das aufgedunsene breitgequetschte Gesicht mit weit geöffnetem Munde, vorgestreckter Zunge, hauerartigen Zähnen und rothgemalten Augen soll eben nur ein Bild geben von dem gespenstischen Grauenwesen der alten Sage. Dem ähnlich gehalten sind die Darstellungen auf alten athenischen und etrurischen Münzen und das Gorgonenhaupt auf der Aegis alter Minervenbilder. Bei dieser Bildung konnte die rastlos zum Schönen fortschreitende Kunst nicht verharren. Sie ruhte nicht, bis sie auch das Bild des Entsetzens zum Ideal erhoben hatte. Wie ihr dies gelungen, zeigt ein Blick auf

die Medusa Rondanini

in München, der höchste Triumph der Plastik in der ästhetischen Auflösung des Häßlichen. Der Schöpfer dieses Werks hat es sich zur Aufgabe gestellt, ein Bild zu geben von einer weiblichen Natur, die, edel angelegt, selbst im tiefsten Falle noch die Erinnerung des ursprünglichen Adels in den fest ausgeprägten Zügen bewahrt. Im Anblick dieser erhabenen und schönen Gesichtsform begreift man erst recht, welche Stufen die griechische Bildung und Kunst ersteigen mußten, um von dem rohen Wohlgefallen an der Darstellung des Widerlich-Gräßlichen, wie es jenes frühere Zerrbild aufzeigt, sich zu dem schauerlich reizenden Ideale furchtbarer Schönheit zu erheben. In diesem Wunderwerke, das, den Zwiespalt zwischen Tod und Leben, zwischen Schmerz und Wollust ausdrückend, einen unnennbaren Reiz wie irgend ein anderes Problem auf den Beschauer übt, ist alles Schreckliche in den Ausdruck des Inneren gelegt, während die Züge, in den reinsten Formen behandelt, das Profil der edelsten weiblichen Bildung zeigen. Unsäglich schön fand Goethe beson-

ders das ängstliche Starren des Todes ausgedrückt, unnachahmlich erhaben die Gestaltung des Mundes, der sich dem letzten entschwindenden Lebensodem zu öffnen scheint. Die Schlangen selbst schlingen sich wie eine unheimliche Zierde durch die langwallenden Haare, — künstlich zusammengeringelten Locken vergleichbar, aus deren Schatten das Antlitz, durch den gelblichen halbdurchsichtigen fleischfarbenen Ton des Marmors belebt, wie das blasse Entsetzen selber hervorstarrt. Ein Hauch ersterbender Wollust streitet in diesen Zügen mit Hohn und Verzweiflung, und vergeht im erstarrenden Schmerze des Todes. Es ist eben nicht die versteinernde, sondern die sterbende Medusa, ein Bild trostlosesten, halb wahnsinnigen Schmerzes, ein Antlitz, das in der modernen Kunst nur in dem berühmten Portraitbilde der Beatrice Cenci seine Entsprechung findet. Die weitgeöffneten, herrlich geschnittenen Augen starren leblos ins Weite, und auf der gedrückten knochigen Stirn wie um den verzogenen Mund scheint es wie ein versteintes Zucken unsagbarer Todesqual zu schweben. Die Kunst des Marmorarbeiters hat sich an den scharf bezeichneten und dennoch äußerst zarten, weichen und lebendigen Formen des überlebensgroßen Kopfes in solcher Feinheit und Vollendung bewährt, daß man ihn mit einem schön geschnittenen Edelsteine vergleichen kann. Diesen schönsten aller Medusenköpfe in Marmor kann Winckelmann unmöglich gekannt haben, als er in seiner Kunstgeschichte einem anderen Medusenhaupte im Palast Lanti zu Rom den Preis ertheilte, das später sein großer Nachfolger Visconti für moderne Arbeit erklärte. Durchaus in demselben Charakter gehalten, aber noch mehr gemildert im Ausdruck, ist die schlafende Medusa in der Villa Ludovisi. Die sonst so starren Augen sind geschlossen, die Züge des edlen Antlitzes, umwallt von der Fluth des niedergesunkenen aufgelösten Haares, sind von unendlicher Schönheit; aber selbst die Ruhe des Todes ist nicht frei von dem dämonischen Grauen des verklungenen Schmerzes, dessen Widerschein noch auf den schönen Zügen spielt.

Die Vorstellung von ihrer ursprünglichen wunderbaren Schönheit geht übrigens durch den ganzen Mythus von der Gorgo-Medusa hin-

durch. Es ist eine tief traurige Sage von dem herben Neide der alten Götter gegen alle Herrlichkeit und Schönheit der Sterblichen. Die Königstochter Medusa, so sangen die alten Dichter, wagte sich an Schönheit der Athene gleichzustellen, die dadurch zum Zorne gereizt, sie in ein entsetzliches Ungethüm verwandelte. Nach einer anderen Wendung der Sage, welcher der römische Dichter Ovid folgt, war ihr Schicksal noch traurig unverdienter. Poseidon, der wilde Gott, überwältigte die vielumworbene schöne Königstochter im Tempel der jungfräulichen Athene, die, wie der Dichter singt, das keusche Antlitz mit der Aegis bedeckte, um nicht den Frevel zu schauen. Ihr Strafgericht traf die Unschuldige, da ihre Macht gegen den Schuldigen nicht ausreichte! Vor Allem preisen die Dichter die Schönheit des Haares an der Medusa vor ihrer Verwandlung, und noch heute ist uns in einer farbigen Terracottamaske ein Bild der schönhaarigen Medusa erhalten, das zu den schönsten aller mir bekannten Darstellungen gehört *). Es ist ein jugendlicher weiblicher Kopf, ganz von vorn dargestellt, mit stark vergoldetem Haare und zwei daraus hervorsprießenden schneckenförmigen Auswüchsen und Flügelchen, welche, wie die Ohrgehänge, himmelblau bemalt sind. Der Künstler, der das Original dieses überaus herrlichen Werkes schuf, wählte den Moment der beginnenden Verwandlung der schönen Jungfrau zur entsetzenden Schauergestalt. Ein erstarrendes Erschrecken hat sich der Züge und besonders der weitgeöffneten Augen bemächtigt, und schon sprießen unter den goldenen Locken die ersten Köpfe der Schlangen und das Flügelpaar empor. Wir haben hier wahrscheinlich die Kopie eines alten berühmten Kunstwerks. Denn noch zu Pausanias' Zeit strahlte von der südlichen Mauer der Akropolis das goldleuchtende Antlitz der Gorgo-Medusa, umgeben von der Aegis, ein Geschenk des Syrerkönigs Antiochos, nieder auf die Stadt der Athene, deren Strenge oder Neid einst die höchste Schönheit menschlicher Bildung an der Jungfrau in solche Mißgestalt gewandelt. Aber sicher haben die Athener nicht ein Grausenbild der Medusa gerade

*) Mitgetheilt in der Abbildung in Bröndstedt's Reisen II, S. 133.

an die Mauerseite ihrer Burg geheftet, zu der sie von den Sitzen ihres Theaters hinaufschauten, sondern weit eher dies rührende und zugleich erschütternde Bild jenes tragischen Geschicks, das ihrer Götter neidisches Walten über menschliches Glück so oft verhängte.

---

Ein zweites Götterideal, welches Skopas vollendete, ist das des Apollo, als Gott des Gesanges und Citherspiels, des Apollo Citharödus.

In der Bildung dieses Ideals hatte ihm besonders ein trefflicher Künstler, Pythagoras von Rhegium, vorgearbeitet, ein jüngerer Zeitgenoß des Phidias und Myron, beiden Meistern, zumal dem letzteren, ebenbürtig von den Alten zur Seite gestellt. Er hatte den Apoll für Theben zweimal gebildet, einmal als den musenführenden Gott des Citherspiels und Gesanges, und zweitens denselben Gott als Erleger des verderblichen Pythodrachen. In der letzteren Statue hatte er den Grund gelegt zu jenen dramatisch bewegten Apollobildern, deren vollendetes Ideal später der Meister des vatikanischen Apoll zum höchsten Gipfel göttlicher Majestät und Schönheit führte. Das Ideal des ersteren zu vollenden, war dem Genie des Skopas vorbehalten.

In der Person des erhabensten unter allen Söhnen des obersten Gottes hatte das tiefsinnige Volk der Hellenen die Begriffe des Heils und Verderbens in Eins verbunden. Als Gott des Verderbens ist er bewaffnet mit Pfeil und Bogen, den Waffen des Todes und der verheerenden Seuche. Aber wie dieselben Waffen hinwieder als Mittel dienen zur Vernichtung verderblicher Ungeheuer und zur heilbringenden Bestrafung menschlichen Frevels, so erscheint Apollon als Gott des Heils durch die Kraft seiner, die Natur durchdringenden Intelligenz, oder durch den Anhauch höherer Begeisterung, indem er als Arzt und Seher, oder als Gott des Gesanges die Nacht des menschlichen Geistes erhellt und die Schmerzen der Seele wie des Körpers löst:

»Der Wunden schlägt, weiß Heilung auch zu geben!«

Als Gott des Gesanges aber und des Citherspiels faßte ihn die Kunst der Griechen wieder in doppelter Weise auf, entweder in der Stille der Natur oder des Tempels sein eigenes Gemüth beruhigend und erheiternd, oder als Chorführer des Olymp in festlichem Prachtgewande den Chor der Musen leitend. In der letzteren Gestalt hatte Skopas seinen Apollo Citharödus gebildet, und durch lebhaftere Bewegung der Gestalt und durch den Ausdruck höchster Begeisterung, die er seiner Schöpfung verlieh, das Ideal dieser Darstellung des Gottes zur Vollendung erhoben. Von dem Vorgebirge Aktium, wo die Statue in einem Heiligthume des Gottes stand, entführte sie der Sieger in dem Kampfe, der zu ihren Füßen um die römische Weltherrschaft geschlagen wurde, nach Rom, wo sie in dem von August erbauten Tempel als Apollo Palatinus neue Verehrung genoß. Diese Apollonstatue des Skopas ist es, von der der römische Dichter Properz uns eine kurze aber treffende Beschreibung in dem Gedichte hinterlassen hat, in welchem er seiner Geliebten den Eindruck beschreibt, den das herrliche Tempelgebäude am Tage der Eröffnung auf ihn machte (Eleg. II, 31):

### An Cynthia.

Warum so spät ich komme? — Die goldene Halle des Phöbus
　　Oeffnete heute dem Volk Cäsar's des Großen Gebot.
Ganz in herrlicher Pracht auf punischen Säulen gestützet,
　　Zwischen den Säulen gereiht, Danaos Töchter zu Hauf.
Ueber dem Giebel dahin zog Sol mit seinem Gespanne,
　　Elfenbeinernen Schmucks strahlten die Flügel der Thür, —
Auf dem einen der gallische Schwarm vom Parnassos geschmettert,
　　Auf dem andern zu schaun Tantalus' blutiges Haus.
Zwischen der Mutter sodann läßt schallen und zwischen der Schwester
　　Phöbus im langen Gewand selber das heilige Lied.
Schöner erschien, als der Pythier selbst, der marmorne Gott mir,
　　Der sein festliches Lied hauchte zum schweigenden Spiel.

Von diesem Meisterwerke des Skopas, das den römischen Dichter entzückte, können uns unter den erhaltenen Darstellungen des Apollon be-

sonders zwei eine nähere Vorstellung geben. Es sind der Apollo Citharödus des Pio Clementinischen Vatikanmuseums in Rom und eine Kolossalstatue desselben Gottes in München.

## Der Apollo Citharödus des Vatikan,

auch Apollo Musagetes (der Musenführer) genannt, eine Statue wenig über Lebensgröße. Er ist dargestellt in dem langen, bis zum Boden niederfallenden reichgefalteten Gewande (palla), wie es das Kostüm der griechischen Bühne war. Von den Schultern, auf denen sie mit je einem Knopfe befestigt ist, fließt die Chlamys gleichfalls bis zu den Füßen hinab. Unter der Brust umspannt ein breiter Gürtel die Gewandung. An einem Bande über der Brust hängt an der linken Seite die Cither, deren Saiten die Finger berühren, während der Gott, den Blick des lorbeerumkränzten Hauptes mit dem Ausdruck der Begeisterung nach oben gerichtet, die blühenden Lippen zum Singen leise geöffnet, vorzutreten scheint. Es ist, als habe der Künstler den Moment gefaßt, wo die rhythmische Bewegung der Gestalt in die Ruhe des vortragenden Sängers schwunghaft übergeht. Wir glauben dieselbe himmlische Erscheinung zu erblicken, wie sie der römische Dichter in seinen Träumen sah, als ihm Apollon Trost und Linderung seiner Herzensqualen verkündete. Und sicher stand vor den Augen des Dichters diese Gestalt des griechischen Meißels, wenn er des nahenden Gottes Schönheit beschreibend singt:

Siehe, da schien, die Schläfe bekränzt mit sittigem Lorbeer,
  Eines Jünglings Gestalt meinem Gemache zu nahn!
Lang umwallend Gelock umfloß den erhabenen Nacken,
  Purpurfarbiger Schein färbte die Lilienhaut. — —
Bis zu den Fersen herab, so schien mir, wallte der Mantel,
  Denn ein solches Gewand deckte den herrlichen Leib.

Kunstreich geformt auch schwebte, vom Gold hellschimmernd und Schildpatt,
Links zur Seite die lauttönende Lyra herab.
Dann in die Saiten sogleich mit dem elfenbeinernen Plektrum
Griff er, es hauchte sein Mund himmlische Töne hervor.

Diese Beschreibung paßt vollkommen auf unsere Statue; und doch ist dieselbe höchst wahrscheinlich eine sehr späte Kopie des Skopas'schen Originals, eine Kopie, die vielleicht der Neronischen Zeit angehört. Wir wissen, daß dieser Kaiser als Citherspieler und Sänger auftrat, daß er sich in Marmor und auf Münzen als Apollo Citharödus bilden ließ, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß die Künstler, denen diese Aufgabe zufiel, in einem Zeitalter voll Geschmack, Kunstkenntniß und Kunstsinn, sich in ihren Darstellungen dem berühmtesten Originale dieser Apollogestaltung anschlossen. Ueber den Ausdruck des Kopfes giebt Anselm Feuerbach den besten Aufschluß durch eine Vergleichung mit dem belvederischen Apoll, dem diese Statue sonst in mehreren Punkten, wie in der vorschreitenden Stellung und in dem Schwunge, der durch die ganze Gestalt bebt, verwandt erscheint. »Die Bildung des Kopfes ist idealisch schön — aber es ist nur Empfindung und bloß Empfindung, was in diesem Kopfe sich ausspricht; nur ihr zur Behausung ist diese Bildung geformt. Kein Gegengewicht von Ernst und Hoheit, Geist oder Kraft, alles nur Citharödenverzückung. Dieser Apoll ist eben nur begeisterter Lautenspieler. Sein Haupt, des geistigen Anflugs, welcher die Empfindung ihm mittheilte, beraubt, und auf die bloße Form zurückgeführt, müßte ihn in seiner ganzen Nichtigkeit und Leerheit zeigen. Wie anders dagegen der belvederische Apollo! Dieses Angesicht würde, auch in den Zustand der tiefsten Ruhe versetzt, noch Kraft und Leben athmen, und in der Stärke des Affekts ist weder der stille Ernst des Todbringers, noch die Anmuth des schönsten Götterjünglings, oder die sicher besonnene Kraft des Ferntreffers untergegangen. Mit einem leisen Fingerdrucke auf die Lippen, mit einem Striche der Hand über die Brauen, wäre das Antlitz eines sonnenlenkenden Phöbus Apollon hergestellt, dessen sich kein Phidias zu schämen brauchte.«

Freilich ist diese Einseitigkeit und Weichlichkeit des Kopfes nicht dem Original des Skopas zuzuschreiben. Sie kommt vielmehr auf Rechnung des Kopisten und des Geschmacks der Zeit, für die er arbeitete.

An dem einen Arme der Lyra befindet sich ein Basrelief, die Strafe des Marsyas darstellend. Wir sehen also, daß die Worte Tibull's, der auch die Leier »ein Werk seltener Kunst« nennt, nicht Phrase sind. Solcher Bildschmuck an den Saiteninstrumenten der Alten war Sitte, und Lucian schildert eine Lyra, auf welcher Apollon, Orpheus und die Musen als Gruppe dargestellt waren.

## Der Apollo Berberini in München.

Früher die Berberinische Muse genannt, weil Winckelmann in dieser, damals im Palast Berberini zu Rom befindlichen, neun Fuß hohen Kolossalstatue eine Muse zu erkennen glaubte. In der That hat der Gesammtcharakter der Gestalt etwas zwischen beiden Geschlechtern Schwankendes, das auf den ersten Blick irre führen kann. Dennoch ist bei genauerer Betrachtung der Charakter der Apollobildung in dem großartig schönen Kopfe, obschon derselbe durch schlechte Restauration gelitten hat, nicht zu verkennen. Das Haar ist geschmackvoll, fast in der Art wie beim vatikanischen Apoll, in eine Schleife aufgebunden, doch erinnern die langen, auf die Schultern herabfallenden Locken noch an die frühere Weise. Das lange gegürtete Sängergewand, über welchem die an beiden Schultern befestigte Palla auf den Rücken herabhängt, fließt in einfach strenger, großartig behandelter Faltung zu den Füßen nieder. Die Leier in der Linken, das Plektron in der Rechten, den mit hoher Sandale bekleideten rechten Fuß in ruhender Stellung, den linken zurückstehenden zum Schritt gehoben, scheint der Gott in unbeschreiblicher Majestät dem Beschauer entgegenzutreten und dann innezuhalten, um

das Wort des Bittenden zu vernehmen. Diese Darstellung ist so recht geeignet, uns die Würde und Anmuth eines Tempelbildes aus der vollendeten Zeit antiker Kunst zu vergegenwärtigen; und in der That sprechen auch mehrere Umstände: die Kostbarkeit des (parischen) Marmors, die kolossale Größe, die minder sorgfältig ausgeführte Rückseite und die, den Tempelbildern vorzugsweise eigenen, eingesetzten Augen, von Wimpern aus Erz umgeben, dafür, daß wir in dieser Statue wirklich ein altes Tempelbild vor uns haben. Winckelmann hielt sie für ein Werk des alten Meisters Ageladas, aus dessen Schule Phidias und Myron hervorgingen. Auch die Erklärer Winckelmann's und Anselm Feuerbach achteten sie für ein Werk der nächsten vorperikleischen Zeit, während ein neuerer Kunstforscher sie in die römische Zeit hinabrückt *). Solche Verschiedenheit der Ansichten ist indessen erklärlicher und minder unerfreulich, als die Widersprüche des Urtheils über den künstlerischen Werth alter Bildwerke, denen wir gleichfalls bei den Kunstrichtern begegnen. Denn während Männer wie Visconti und Feuerbach in dem Apollo Citharödus des Vatikan ein bewunderungswürdiges Werk des erhabenen Styls erblickten, nannte der Däne Zoëga diese Statue ein in jeder Hinsicht mittelmäßiges und unangenehmes Werk!

Kaum irgend ein Gott ist von den Griechen so häufig und in so ununterbrochener Reihenfolge gebildet worden, als Apollon. Von den ältesten sagenhaften Zeiten bis herab auf den unbekannten Meister, der im Belvederischen Apollon die Majestät des Pythotödters zum vollendeten, ewig bewundernswürdigen Ideal erhob, erscheint in unseren historischen Nachrichten kaum ein einziger namhafter Künstler, von dessen Hand das Alterthum nicht wenigstens ein oder mehrere Apollobilder besessen hätte. Onatas und Kalamis, Phidias und Pythagoras, Polyklet und Myron, Skopas, Praxiteles und Lysippus bilden mit vielen Anderen hier eine glänzende Reihe. Was wir heute in unseren Museen bewundern, sind spärliche, trümmerhafte Reste, geschaffen von namenlosen Künstlern.

---

*) Heinrich Brunn, Geschichte der griech. Künstler I, S. 223.

Selbst der Name des Meisters, der den Belvederischen Apollon erschuf, ist nirgends genannt, ja auch von den Agasias, Glykon und Apollonios, deren Namen nur durch die Inschriften des Borghesischen Fechters, des Herkules Farnese und des vatikanischen Torso erhalten sind, schweigt alle historische Ueberlieferung. Und wenn wir vor diesen Werken und vor den eben beschriebenen Apollobildern bewundernd und staunend stehen, müssen wir da nicht mit dem großen Visconti einstimmen, wenn er einmal klagend in solchem Falle ausruft: E che saranno mai stati i Prassiteli, gli Scopa, i Lisippi, degli elogj de' quali ridondano tutti i classici! *)

Das größte Werk des Skopas aber war:

## Der Triumphzug des Achilles.

Der Römer Plinius, der es selbst noch in Rom sah, berichtet davon: »In der höchsten Schätzung steht jene zahlreiche Gruppe von Meergestalten, welche sich im Flaminischen Circus bei dem Sühnetempel des Curus Domitius befindet: Neptun selbst mit der Thetis und dem Achilles, Nereiden auf Delphinen, Wallfischen und Hippokampen reitend, umschwärmt von Tritonen, und dem Chor des Phorkys, und zahlreichen anderen Meeresungethümen, Alles von ein und derselben Hand gearbeitet, ein herrliches Werk, auch wenn es das einzige eines ganzen Lebens gewesen wäre.«

Gewiß ein Seestück ohne Gleichen muß es gewesen sein, dies größte Meeresgruppenwerk der alten Welt! Und mit wie genialem Griffe hatte der schöpferische Geist des Skopas hier das Sujet gewählt, in welchem göttliche Würde, weiche Anmuth, Heldengröße und Schönheit, trotzige Gewalt und üppige Fülle eines urkräftigen Naturlebens zu so wunderbarer Harmonie vereinigt sind, daß schon der bloße Versuch, die Gruppe im Geiste der alten Kunst uns vorzustellen, Genuß und Freude gewährt.

*) »Und was müssen erst die Praxiteles, die Skopas und Lysippus einst gewesen sein, von deren Lobe alle alten Schriftsteller begeistert überströmen!«

Anselm Feuerbach hat diesen Versuch gemacht: »Der erste der griechischen Helden vor Troja, der göttergleiche Achilles hatte, da die Wahl ihm freistand, einen frühzeitigen glorreichen Tod einem friedlich langen, aber ruhmlosen Leben vorgezogen. Nun war seine kurze Heldenbahn geschlossen; und seine göttliche Mutter, die silberfüßige Thetis erscheint, um ihn nicht in das Reich der Schatten, sondern nach Leuke, der seligen Meeresinsel, zu geleiten. Dahin geht der Weg durch die Meeresfluthen, und der Herrscher Poseidon selbst macht dem Helden und seiner göttlichen Mutter Bahn. Alle Nereiden schließen sich an, die Waffenstücke des Achilles, Schwert, Helm und Schild, vielleicht auch die Leier tragend, als Symbol des früh geschlossenen Heldenlebens. Nun wird das ganze Meer lebendig; Tritonen tauchen aus der Tiefe auf, alle Wundergebilde des purpurnen Abgrunds kommen zum Vorschein, Delphine und Hippokampen bilden eine lebendige Brücke vom troischen Gestade bis zur Leukeinsel, und der göttliche Leichenzug wird zum festlichsten Triumphzuge, vergleichbar dem schwärmenden Jubelzuge des siegreichen Dionysos in der Mitte seiner jauchzenden Satyrn und Mänaden. Schon die bloße Aufgabe, diese Masse verschiedenartigster Gestalten nur plastisch zu ordnen, war des größten Künstlers würdig. Man muß sie sich in mehrere Gruppen, welche auf eigenen Basen standen, gesondert denken. In der Mitte auf einer Basis vereinigt Neptun in kolossaler Größe, der Centralpunkt und die erhabenste Gestalt der ganzen Statuenmasse, neben ihm links und rechts Achill und Thetis, alle drei vielleicht getragen von einem Muschelwagen, dessen vier Seerosse nach beiden Seiten auseinandersprengten. Hierauf folgten zur Linken und Rechten dieser Mittelgruppe auf zwei langen Untergestellen, wieder in zwei Gruppen vertheilt, die Nereiden mit den Waffenstücken des Achilleus. An diese schlossen sich auf beiden Seiten zwei neue Gruppen, die Tritonen, wieder mit Meernymphen und Seeungeheuern vermengt; — und endlich, die beiden Enden oder vielmehr die Anfangspunkte bildend, in kleinerem Maßstab wieder phantastische Seethiere, mit Muscheln und Pflanzen zu allerhand bedeutsamen, dem Auge wohlgefälligen Arabesken verschlungen.«

Nachbildungen von Theilen dieses kolossalen Gruppenvereins, durch welchen Skopas hier mit Myron in der Bildung einer phantastischen Thierwelt, dort mit den lebensvollen und figurenreichen Tempelskulpturen aus der Schule des Phidias wetteifernd in die Schranken trat, sind uns in zwei Reliefs des vatikanischen Museums erhalten. Das eine zeigt eine Nereidengruppe mit den Waffenstücken des Achill, das andere ein buntbewegtes Gemisch von Tritonen, Nereiden und Meeresungeheuern. Auch die schöne Statue einer Nereide in Florenz gehört dahin, und man kann sagen, daß Skopas mit seinem Werke das Urbild geworden ist für alle jene zahlreichen Vorstellungen auf griechischen und römischen Sarkophagen, auf Wand- und Gemmenbildern, in welchen Nereiden, von Delphinen und anderen Meerthieren getragen, das Symbol sind des Todes und einer glücklichen Fahrt nach dem Lande der Seligen.

Ueber alle hellenischen Lande, weit nach Asien hin war der Ruf des Künstlers gedrungen. Er war schon dem Greisenalter nahe, als ihn die Königin Artemisia von Karien nach Halikarnaß berief, um dort mit anderen berühmten Meistern das Prachtgrab ihres verstorbenen Gatten, des Königs Mausolus, herzurichten, von dem bekanntlich alle ähnlichen Denkmäler ihren Namen erhalten haben. Skopas führte die Oberleitung und schmückte zugleich die eine Seite des Baues mit Reliefs von Kampfdarstellungen, während er die übrigen Skulpturarbeiten den anderen Meistern, Timotheos, Bryaxis, Pythis und Leochares, zur Ausführung überließ. Fragmente derselben, Darstellungen von Amazonenkämpfen, sollen sich jetzt im britischen Museum und in Genua befinden. Reisende fanden sie in dem Mauerwerk der türkischen Citadelle der Stadt Budrun, welche sich jetzt auf den Trümmern der Vaterstadt des Herodot erhebt.

---

# Praxiteles.

Praxiteles, der Zeitgenoß und Geistesverwandte des Skopas, war ein geborner Athener. Sein Leben fällt in die Zeit zwischen dem Ausgange des peloponnesischen Krieges und dem Aufgange der Heldenlaufbahn Alexander's des Großen. Seine Jugend sah die höchste Geistesblüthe Athens in seinen großen Denkern und Dichtern; sein Alter erlebte den Fall griechischer Freiheit bei Chäronea. Der göttliche Platon, der Denker der Schönheitsgeheimnisse, mit den Schülern der Akademie, die großen Redner Kallistratus und Isäus, Isokrates und Demosthenes, Aristophanes, der größte komische Dichter, waren seine Zeitgenossen. Die Maler Zeuxis und Parrhasios, Timanthes und Pauson, die Vorläufer des Apelles, jenes Rafaels der hellenischen Welt, standen ihm zur Seite, und der jugendliche Apelles selbst wetteiferte mit dem alternden Meister in der Darstellung von dessen Lieblingsideal, der schaumgeborenen Venus Aphrodite. In seiner eigenen Kunst aber umgab ihn ein reicher Kranz trefflicher Meister des Erzgusses und der Marmorbildkunst. Weit über ein viertelhundert Namen sind uns von den alten Schriftstellern aufbe-

wahrt, unter ihnen nicht wenige Athener, viele hochberühmt durch herrliche Werke, aber keiner, der ihm den Ehrenplatz streitig gemacht hätte, den ihm das gesammte Alterthum anwies als Haupt der neuen Kunstschule seines Jahrhunderts, als »Meister der Schönheit«.

Wir wissen wenig oder nichts von seinem äußeren Leben. Hundert Jahre waren seit Phidias verflossen, so reich an großen Künstlern und herrlichen Kunstwerken, wie nie wieder ein Jahrhundert gewesen ist in der Menschengeschichte, als Praxiteles auftrat, der zweite Phidias der griechischen Kunst, der Phidias der vollendeten Anmuth und Schönheit des Marmorbildes. Darum stellt ihn auch der feinsinnige römische Dichter Properz mit Phidias zusammen in dem bekannten Gedichte, wo er die größten, und doch in ihrer Art verschiedensten Meister griechischer Kunst aufzählt:

Prangt nicht Phidias' Zeus in elfenbeinernen Formen?
Eignet des Marmors Kunst nicht sich Praxiteles an? —

Die Schönheit, welche zur Liebe reizt, war die Aufgabe, die Praxiteles sich und seiner Kunst stellte, und auf die ihn zugleich der nach schönem Sinnengenuß verlangende Geist seiner Zeit hinwies. So vollendete er die Ideale des Eros und der Aphrodite, der Liebesgöttin und ihres allmächtigen Sohnes, wie er das Ideal des Bacchus und seiner Begleiter, der Faunen und Satyrn, vollendete, und selbst die alterthümlich herbe Strenge und Hoheit des Ideals der Artemis und des Apollo zu jugendlicher Schönheit und Anmuth neu verklärte. Aber Liebe ist nimmer ohne Leidenschaft und Leiden; und derselbe Meister, der die himmlische Milde und Süßigkeit einer Aphrodite und den heitersten Lebensgenuß in der Idealgestalt des schwärmerischen Dionysos und seiner lusterfüllten Genossen ins Leben rief, er vermochte auch die höchste Leidenschaft und das tiefste Weh des Menschenherzens in dem Jammergeschick der Niobe als ewig rührende marmorne Klage auszusprechen in jenem großen Werke, dessen Tragik noch nach Jahrtausenden die Herzen der Beschauer rührt und erschüttert. —

Praxiteles war zugleich Erzgießer (Statuar) und Marmorbildner. Aber der Marmor war sein eigentliches Element; und wenn er schon im Erzgusse den Besten gleich kam, so übertraf er doch, um mit einem Alten zu reden, im Marmor sich selbst. Er gab diesem Zweige der Bildkunst die letzte und höchste Vollendung. Was die alten Kunstrichter als das eigentliche Wesen und höchste Verdienst seiner Schöpfungen aussprechen, und was wir noch heute in den erhaltenen Kopien und Nachahmungen seiner Werke bewundern: den lebendigen Ausdruck der Seelenzustände des Affekts und jene hinreißende Wahrheit der Körperlichkeit in ihrer äußeren Erscheinung, — das konnte Praxiteles nur dadurch erreichen, daß er dem Marmor vor der Bronze den Vorzug gab. Der Marmor entspricht nämlich, wie ein neuerer Kunstforscher treffend bemerkt *), durchaus dieser Behandlung der Form, welche den Ausdruck höchster Anmuth und Weichheit menschlicher Leibesbildung hauptsächlich durch die naturgetreue Darstellung der Oberfläche des Körpers, namentlich der verschiedensten Nüancirungen der Haut und der zwischen Haut und Fleisch gelagerten Fetttheile erstrebt, durch welche die für das Auge fast unmerkbaren Uebergänge zwischen den einzelnen Massen sich bilden. Praxiteles wie Skopas sahen sich darum vorzugsweise durch ihr Streben selbst auf den Marmor hingewiesen. Denn während die spröde undurchsichtige Bronze weit mehr geeignet ist, jede Form in ihren strengsten und feinsten Umgrenzungen hervortreten zu lassen, vermag nur der Marmor wegen der Durchsichtigkeit seiner Oberfläche jene feine Abstufung von Licht und Schatten wiederzugeben, durch welche die Rundung und Fülle der Formen, die Verbindung der Flächen in leisen Uebergängen, der Wirklichkeit täuschend nachgebildet werden. Nur im Marmor ist es möglich, die Form der lebensthätigen Theile, welche im Leben selbst durch die Umhüllung der Haut hindurchschimmert, auch im Kunstwerke durch die Weichheit der Oberfläche durchschimmern und gleichsam ahnen zu lassen. Und eben deshalb, weil Praxiteles wirklich den Marmor zu

*) Brunn, Geschichte der griech. Künstler I, S. 353. 354.

dem Zwecke lebensvollster Illusion und Naturnachahmung benutzte, wird uns auch die Nachricht erklärlich, daß er den größten Werth auf die geschickte Färbung (circumlitio) seiner Statuen gelegt habe. Denn wenn es sich auch dabei nicht um eigentlichen malerischen Effekt handeln konnte, so war doch der Zweck dieser Bemalung kein anderer, als die Absicht: das Weiche, Fettscheinende des Marmors durch das Einbrennen oder Einreiben eines Wachsfirnisses zu erhöhen. Wir wissen, daß ein ausgezeichneter Maler, Nikias, dem Praxiteles bei seinen besten Werken diese künstlerische Hülfe leistete, und von Praxiteles selbst wird erzählt, daß er die von Aristides erfundene Kunst der enkaustischen Malerei durch eine neue nicht näher bekannte technische Erfindung vervollkommnete.

Unter allen von Praxiteles geschaffenen Idealen ist keins berühmter, als das der Liebesgöttin und ihres Sohnes. Mit ihnen also beginnen wir am füglichsten die Schilderung der von ihm ins Leben gerufenen Kunstgestalten.

## Aphrodite.

Das Element des Wassers galt den alten hellenischen Weisen als Ursitz und Mutter alles Lebens. Aus diesem Urquell alles Seins ließen darum die Dichter desselben Volkes die Göttin der allmächtigen allschaffenden Liebe hervorgehen. Als Schöpfungsgöttin, als siegreiche Ueberwinderin des uralten Chaos, als die Himmlische (Urania), alles Volk bezwingende (Pandemos) Herrscherin, so erscheint die Meeresschaumgeborne (denn das heißt Aphrodite) in den Dogmen der alten Götterlehre, während sie in der Volksreligion und Poesie sich verklärte zur allmächtigen, Götter und Menschen bezwingenden Göttin der Schönheit und Liebe. Ihre Begleiterinnen sind die Horen, die Alles zur Blüthe bringenden, und die Charitinnen, die Göttinnen der liebreizenden Anmuth. Peitho, die Göttin der süßen Ueberredung, ist ihre Dienerin und die Jugend ihr Herold. In dem größten hellenischen Nationalgedichte steht Aphrodite auf Seiten der Troer, als Schützerin des Paris und seiner Leidenschaft zur

schönen Helena, gegenüber der strengen Weisheitsgöttin Pallas Athene. Das tiefste Wesen der Liebe und Liebesleidenschaft haben die Alten in Gedicht und Sage wie in plastischer Gestaltung der Göttin auszudrücken und nach seinen verschiedensten Seiten und Wirkungen darzustellen versucht. Aber erst auf der Höhe ihrer menschlichen Bildung in Kunst und Leben gelang es ihnen, in der Auffassung und Darstellung der Aphrodite als der Göttin der menschenbeseligenden Schönheit, den Gipfelpunkt der Kunst, das Ideal reinster Weibesschönheit und Holdseligkeit zu erreichen; und Praxiteles ist es, an dessen Namen sich der Ruhm dieses Kunsttriumphes für ewige Zeiten geknüpft hat.

Die größten Meister waren ihm vorangegangen in diesem Streben. Phidias hatte ein Tempelbild der Venus Urania aus parischem Marmor für Athen, ein anderes aus Gold und Elfenbein für Elis gebildet, und Plinius, der das erstere noch selbst im Portikus der Octavia zu Rom sah, rühmt seine ausgezeichnete Schönheit. Phidias' Schüler, Agorakritos und Alkamenes, hatten dieselbe Göttin dargestellt, jener in dem kolossalen Bilde seiner Aphrodite-Nemesis, der strafenden Liebesgottheit, dieser in seiner berühmten »Venus der Gärten«, an welche Phidias selbst die vollendende Hand gelegt, und welche Lucian als die dritte nennt neben der Lemnischen Venus des Phidias und neben der berühmtesten Aphrodite des Praxiteles. Auch von Polyklet, von Kephissodorus, Skopas und anderen Meistern werden uns gefeierte Statuen der Liebesgöttin genannt. Aber wenngleich Skopas die Vollendung des Venusideals auch dadurch verbreitete, daß er zuerst die Göttin der Liebe unbekleidet, das Ideal der Schönheit weiblicher Leibesgestalt in unverhüllter Herrlichkeit seinem Volke zu zeigen wagte, so geben doch die Alten übereinstimmend den Preis des vollendeten Ideals dem Praxiteles und seiner

## Knidischen Venus.

Sie führt ihren Namen von der kleinasiatischen weinreichen Hafenstadt Knidos, welche so glücklich war, dies Meisterwerk Praxitelischer Kunst zu

erwerben und viele Jahrhunderte lang zu bewahren. Die Künstlersage erzählte, und Plinius schrieb es ihr nach: Praxiteles habe in Folge eines Auftrags der Insel Kos zwei Standbilder der Venus gemacht, das eine bekleidet, das andere unbekleidet. Die Besteller gaben der bekleideten den Vorzug, welche seitdem die Koische hieß. Die Knidier kauften die unbekleidete, und bauten ihr ein eigenes Tempelhaus, in welchem sie, fast ein halbes Jahrtausend später, noch der griechische Schriftsteller Lucian auf seiner Kunstreise nach Knidos sah, der sie also beschreibt: »In der Mitte des Tempels steht die Göttin aus parischem Marmor, das schönste Kunstgebilde der Welt, hoch erhaben und den Mund ein wenig wie zu leisem Lächeln öffnend. In voller Freiheit steht ihre Schönheit da, kein Gewand verhüllt ihre nackte Herrlichkeit, und nur sie selber bedeckt unwillkürlich mit einer ihrer Hände den Schooß. Und so groß war die bildende Kunst des schaffenden Meisters, daß durch sie die so widerstrebende harte Natur des Steins sich willig dem lebensvollen Ausdrucke aller Glieder fügte.« Die kunstsinnigen Knidier hatten, wie ausdrücklich von den Alten bemerkt wird, dafür gesorgt, die Statue so aufzustellen, daß ihre vollendete Schönheit von allen Seiten gesehen werden konnte, was also bei Tempelstatuen sonst nicht der Fall gewesen sein wird, denen man nur von der Vorderseite nahen konnte. »Der Tempel,« erzählt Lucian weiter, »hat zwei Thüren, damit auch die, welche die Schönheit der Rückseite bewundern wollen, ihren Drang befriedigen mögen.« Und nun schildert er selbst in begeisterten Worten die schönen Verhältnisse der Schultern, die fein abgemessenen Rhythmen der Hüften und der Schenkel bis herab zum Fuße, die inniggefühlte Behandlung der fleischigen Theile, die reizenden Linien ihrer Umrisse, ihre Anfügung an die Knochen, und ihre wohlberechnete, im wundervollen Maße sanfte Fülle und Rundung. In Allem diesen hört man den Künstler von Fach reden, denn Lucian war selbst Bildhauer gewesen in seiner Jugend. Aber er vergißt auch nicht die seelische Schönheit hervorzuheben: den Kopf und seinen Ausdruck, die ihm wie dem ganzen Alterthum als das Ideal weiblicher Schönheit erscheinen, die lieblichen Partien um Haar und Stirn, die reizende Zeich-

nung der Augenbrauen, die holdselige Freundlichkeit und den feucht-schwimmenden Glanz der Augen und endlich den Zauber ewiger, nur eben erst aus der Knospe erblühter Jugend — den nimmer wieder ein anderer Meister erreicht.

Es ist dies so ziemlich die einzige ins Detail eingehende Schilderung, welche wir von einem antiken Kunstwerke in den uns erhaltenen Schriften der Alten besitzen. Denn die zahlreichen Sinngedichte genannter und ungenannter Dichter, welche die Schönheit der Praxitelischen Venus feiern, gehen nicht über das Allgemeine der Bewunderung oder über die imaginäre Situation des Kunstwerks hinaus. Unvergleichlich erschien den Alten der Schwung der Arme in diesem wie in anderen Werken des Künstlers, und noch jetzt sind diese Linien in den viel späteren Nachbildungen, die auf uns gekommen, das Entzücken des sinnigen Beschauers. Ueberhaupt aber war durch das ganze Alterthum hindurch diese knidische Venus nicht bloß Gegenstand religiöser Verehrung, sondern auch des lautesten Kunstenthusiasmus. Um ihretwegen allein wallfahrteten zahlreiche Kunstfreunde Jahrhunderte lang nach dem fernen Knidos. Vergebens bot ein König Nikodemus von Bithynien den Knidiern später den ganzen Betrag ihrer Staatsschuld, wenn sie ihm das gefeierte Werk überließen. Sie schlugen es aus, und selbst der römische Schriftsteller, der uns diesen Zug erzählt, Plinius, hat noch eine Sympathie für das Gefühl, aus dem solche Weigerung hervorging, wenn er hinzusetzt: »Lieber wollten sie alles Andere erdulden, und nicht mit Unrecht; denn mit diesem Werke hat Praxiteles Knidos für ewig geadelt.« Das herrlichste allgefeierte Werk des größten hellenischen Künstlers seiner Zeit in einer fernen kleinasiatischen Provinzialstadt! — welche Schlüsse lassen sich aus dieser einzigen Thatsache ziehen auf die Verbreitung der Kunstliebe und des Kunstgeschmacks jener Zeit über die ganze alte Welt! Praxiteles' Venus blieb in Knidos bis auf die Zeit der byzantinisch-römischen Kunsträuberei, wo sie, nach Konstantinopel geschleppt, dort bei einem Brande zu Grunde ging. Ihren Tempel umgab, wie Lucian erzählt, ein wohlgepflegter Hain von Myrthen und Cypressen, Platanen

und Lorbeeren, durchflochten von Epheu und hochrankenden Weinreben. In dieses Haines schattigen Wölbungen feierten fröhliche Genossenschaften, an den Festtagen der Göttin, nach vollbrachtem Opfer ihre Festschmäuse in eigens dazu erbauten Hallen und Speisesälen noch zu einer Zeit, in welcher bereits von Judäa her der erste Schein des Feuers aufleuchtete, welches diese Welt der schönen Sinnlichkeit mit allen ihren Göttern verzehren sollte.

Die Liebe selbst hatte durch Praxiteles' Hand das Ideal ihrer Göttin geschaffen. Der schönheittrunkene Geist des Künstlers war in Liebe gefesselt von den Reizen des schönsten Weibes seiner Zeit. Begeistert von ihrer Schönheit, deren unverhüllten Anblick ihm Phryne gewährte, schuf er das Ideal der Göttin der Liebe. Die Verse, welche der geistreiche Künstler selbst als Inschrift setzte auf das Fußgestell seines schönsten Eros, den er der Geliebten und den diese als Weihegabe dem Tempel ihrer Vaterstadt schenkte, sprachen dies Geständniß aus:

Den er empfunden den Gott, hier offenbart' ihn der Künstler,
Aus der eigenen Brust zog er das Urbild hervor.

Dies Geständniß gilt auch für das von ihm geschaffene Ideal seiner Knidischen Venus. Es hat in Alterthum und Neuzeit nicht an Solchen gefehlt, die die Praxitelische Venus eben nur für ein naturwahres Abbild der schönen Phryne gehalten und die nackte Darstellung der Göttin auf Rechnung einer entarteten Zeit gesetzt haben. Beides mit gleichem Unrecht. Die Darstellung schöner Frauen unter dem von Praxiteles geschaffenen Idealtypus der Venus gehört einer viel späteren Zeit an, einer Zeit, welche selbst keine Ideale mehr zu schaffen vermochte, schon darum nicht, weil der Kreis derselben durch die alten Meister erschöpft war. Praxiteles aber schuf, wie alle großen Künstler aller Zeiten geschaffen haben. Die Wirklichkeit lieferte ihm den Stoff, das materielle Vorbild, das Modell und im günstigsten Falle das glückliche Motiv; sein Genius, oder wie er selbst sagt, »das eigene Herz,« gab ihm das ideale Urbild,

jene »Idee«, der ein Rafael nachzustreben bekannte. Neben die Portraitstatue seiner geliebten Phryne im Tempel ihrer Vaterstadt stellte er selbst das Bild seiner idealen Liebesgöttin, — ein unwidersprechlicher Beweis, daß sein Venusideal kein Portrait der Geliebten war. Aber was er bedurfte, um jenes Ideal zu schaffen, das bot ihm diese in ihrer unvergleichlichen Schönheit: das vollendete Werk der schöpferischen Natur. Die Tochter armer Eltern aus dem böotischen Städtchen Thespiä, das als seinen Hauptgott den Eros verehrte, galt Phryne »die Blasse« — ihr eigentlicher Name war Mnesarete — nicht nur in Athen, sondern in ganz Hellas als ein Wunder von Schönheit. Wie einst Aspasia, ward Phryne, als sie, umworben von Leidenschaft und Genie, in Glanz und Reichthum zu Athen lebte, vor dem Volksgerichte der Gottlosigkeit angeklagt. Schon waren die Richter geneigt, sie zu verurtheilen, da zerriß ihr Vertheidiger, der Redner Hyperides, plötzlich das Obergewand, das ihren Busen bedeckte. »Eine Deisidämonie, d. h. eine religiöse Scheu,« so erzählt ein Alter, »ergriff die Richter bei dem Anblick der so enthüllten Schönheit. Sie glaubten sich zu versündigen an der Aphrodite selbst, wenn sie durch ihren Spruch eine Gestalt zerstörten, welche die Göttin selbst durch Verleihung höchster Schönheit zu ihrer irdischen Priesterin geweiht habe, und sie sprachen die Angeklagte frei.« So empfanden die Alten, und ihnen müssen wir nachempfinden, wenn wir ihre Kunst verstehen wollen. Der Name dieses schönen Weibes ist ein Gattungsname geworden für gewisse Erscheinungen ihres Geschlechts, aber auch hier haben wir uns vor Irrthum und Verwechselung verschiedener Zeiten und Sitten zu hüten. Phryne stand auf gleicher Stufe mit jener Aspasia, die einem Perikles Lebensgenossin war. Sie erscheint in der Ueberlieferung ebenso geistvoll, witzig und edelgesinnt, als mächtig durch ihre Schönheit. Sie hat vielleicht nicht allein einen Praxiteles mit ihrer Liebe beglückt, aber sie hat diesen größten Künstler ihres Volks geliebt und seinen Genius gewürdigt. Sie nahm von ihm das schönste und kostbarste seiner Werke zum Geschenk; aber königlichen Sinnes verschenkte sie selbst das Kunstwerk, für das sie Hunderttausende erhalten konnte, an

ihre Vaterstadt für den Tempel des Gottes. Nie erschien sie anders öffentlich, als sorgsam verhüllt in dichte Gewande, und nie besuchte sie die öffentlichen Bäder Athens. Aber als einst das Volk am Ufer des Meers bei Eleusis versammelt war, um das Fest des Poseidon zu begehen, da unter der strahlenden Sonne des griechischen Himmels löste sie plötzlich Gewand und Haar, um vor den staunend entzückten Augen aller Panhellenen niederzusteigen zum heiligen Bade in die blaue Meeresfluth. Und die Erinnerung an dieses Schauspiel, das allein in der griechischen Begeisterung für die Schönheit des menschlichen Leibes seine richtige Erklärung findet, entflammte den Genius des Apelles zur Schöpfung seiner Aphrodite Anadyomene, wie sie nach derselben alten Künstlersage dem Praxiteles das zeugende Motiv gab zu seiner Knidischen Venus.

Eine ähnliche Bewandtniß hat es mit der Nacktheit des Praxitelischen Venusideals. Schon im Allgemeinen setzt die griechische Statue das sorgfältigste Studium des nackten menschlichen Körpers voraus, ja diesen durch die Gewandung durchscheinen zu lassen, war bei männlichen so gut wie bei weiblichen Gestalten ein Kunstgesetz. Ohne die Grundbedingungen einer Venus des Praxiteles hätte auch die züchtig verhüllte Juno des Polyklet nicht entstehen können. Und wenn es auch wahr ist, daß die schönsten Hetären, eine Theodata und Laïs, eine Phryne und Kratine Künstlern und Kunstfreunden kein Geheimniß aus ihrer vor den Augen, der Menge verborgenen nackten Schönheit machten, so ist doch weder hieraus, noch aus der, allerdings zu Praxiteles' Zeit freier und loser gewordenen Zucht der alten strengen Sitte die Nacktheit des Venusideals zu erklären. Nicht aus dem Schmutze der Gemeinheit und niedrigsten Sinnlichkeit, sondern aus den heiligenden Fluthen des Meeres stieg dies neue Ideal für den Genius eines Praxiteles und Skopas empor, und die griechische Kunst in der Zeit ihrer höchsten Blüthe war, wie zwei der größten neueren Kunstforscher, Letronne und Feuerbach, es vortrefflich ausgesprochen haben, reiner selbst und heiliger, als sogar die Religion, der sie diente. »Durch die ganze griechische Kunst,« sagt Feuerbach, »geht das Bestreben, die Göttergestalt, unbeschadet ihrer

höheren göttlichen Würde, immer mehr zu dem Homerischen Urbilde des rein Menschlichen hinzuführen,« und die bloße Gestalt mit Beseitigung oder doch Zurücksetzung der äußerlichen Symbole, zum unmittelbaren Ausdruck der Idee zu machen. Der Kenner unterscheidet noch heute auf den ersten Blick den Torso eines Jupiter von dem eines Neptun, eines Bacchus oder Apollon, und die Stirn einer Pallas, selbst des Helms entkleidet, ist nicht die der gebieterischen Juno. In diesem Bestreben liegt die wahre Erklärung der Nacktheit als einer nothwendigen Eigenschaft des Venusideals in seiner letzten Vollendung. — Die kriegerische Minerva mußte gerüstet, die ewige Jungfrau verhüllt bleiben, sowie die züchtige Juno, die ehrwürdige Gemahlin des höchsten Gottes, die Schützerin der Ehen, bekleidete Darstellung verlangte. Denn das Gewand ist bei diesen Göttheiten nicht bloß zufällige äußere Hülle, sondern etwas individuell Wesentliches, durch die Idee Bedingtes, eine äußere Darstellung von etwas Innerlichem. Ebenso ist den genannten Göttinnen die einer jeden eigenthümliche Schönheit eigen als Gottinnen, als ein gemeinsames Erbtheil aller Olympier. »Nur Aphrodite allein ist nicht bloß schön als Göttin, sondern auch schön als Aphrodite, schön als Weib. Die weibliche Schönheit ist ihr Begriff, ihr individuelles Wesen, und dasselbe Grundgesetz einer das Wesen selbst erfassenden Charakteristik, welches eine Pallas zu verhüllen gebot, erheischte von der vollendeten Kunst die Enthüllung der Aphrodite« *).

Ein anderer wesentlicher Unterschied des Venusideals von den Idealen der übrigen Götter ist folgender. Während die letzteren sämmtlich von Kolossalfiguren in Bronze, Elfenbein und Metall ausgingen, tritt uns das Ideal der Aphrodite gleich von Anfang an in mäßiger, der Wirklichkeit und dem Naturverhältniß menschlicher Leibesbildung entsprechender Größe entgegen. Weder Skopas und Praxiteles, noch die zahllosen Künstler, welche Jahrhunderte lang das von jenen geschaffene Ideal nachbildeten und in zahlreichen Variationen weiter ausgestalteten,

*) Vgl. Feuerbach II, 121. 122.

haben eine kolossale Venus gebildet. Der Grund davon liegt in dem Wesen der Weibesschönheit selbst. Was sich dem Manne liebend anschmiegen soll, darf ihn nicht überragen. Was Liebe erwecken soll, darf nicht staunende Ehrfurcht hervorrufen. Die Liebe, wie sie das Alterthum faßte, die Bewunderung, welche der Hellene der Schönheit des Weibes zollte, führten den Künstler, dessen Hand das Ideal der Liebes- und Schönheitsgöttin schuf, mit Nothwendigkeit auf die Darstellung einer Gottheit, welche auch in ihrer äußerlichen Erscheinung sich nicht wesentlich entfernte von jener wirklichen menschlichen Weibesschönheit, deren Anblick sein Herz mit der Gluth der Begeisterung erfüllt hatte. —

Wir dürfen annehmen, daß fast alle ausgezeichnetsten Venusstatuen, welche wir noch besitzen, auf das Praxitelische Ideal zurückzuführen sind, wenn sie sich auch in Einzelnheiten von demselben entfernen. Das Original selbst blieb in allem Wesentlichen Ur- und Vorbild für alle späteren Künstler, weil es als unübertrefflich galt. In der Ausführung freilich übte jeder das eigene Kunstvermögen, oder ward auch wohl durch zufällige Umstände zu dieser oder jener Abweichung bestimmt. So sind z. B. die Medizeische, die Kapitolinische und die Venus von Troas ganz gewiß im Wesentlichen Nachahmungen der Knidischen Aphrodite des Praxiteles, wenn auch die erste einen Delphin, die zweite statt dessen ein Gefäß mit übergeschlagenem Gewande neben sich hat, und die dritte in der vor dem Schooße liegenden Hand das Ende einer Draperie hält. Die Koische Venus desselben Meisters mag uns in den von den Hüften abwärts bekleideten Statuen erhalten sein, unter denen die sogenannte Venus von Milos den ersten Rang einnimmt.

Es ist eine Frage, deren Beantwortung sich der Mühe verlohnt, ob wir von der allbewunderten Schöpfung eines der größten Meister noch das Wie der Darstellung besitzen. Die Kunstgelehrten streiten darüber, ob die allbekannte Medizeische völlig nackte Venus mit dem Delphin zur Seite, oder ob jene Darstellung, in welcher die Göttin ihr Gewand mit der einen Hand auf ein Badegefäß niedersinken läßt, die ursprünglich Praxitelische sei. Es sind nämlich Schaumünzen vorhanden,

welche die Bewohner von Knidos zu Ehren der Kaiserin Plautilla, der Gemahlin des berüchtigten Caracalla, schlagen ließen. Auf diesen Münzen sieht man eine nackte Venus in der letzteren Attitüde, die auch in mehreren Marmorstatuen vorkommt. Weil man sich nun nicht denken konnte, daß die Knidier auf solcher Ehrenmünze eine andere, als ihre weltberühmte Venus hätten darstellen lassen, so schloß man, daß uns hier das ächte Motiv der Praxitelischen Aphrodite erhalten sei. Mit absoluter Gewißheit lassen sich nun freilich dergleichen Dinge nach fast drittehalb Jahrtausenden nicht mehr entscheiden. Es ist denkbar, daß die Knidier Gründe haben konnten, auf jener Münze eine Darstellung der Liebesgöttin zu wählen, welche vielleicht der Kaiserin mehr als die der Praxitelischen zusagte, oder in welcher die Fürstin selbst bereits von den Künstlern jener Zeit als Venus dargestellt war. Obenein wissen wir, daß die Stadt Knidos drei Tempel der Venus besaß, von denen der, in welchem das Werk des Praxiteles stand, der jüngste war. Es ist also sehr wohl möglich, daß die Knidier auf einer Ehrenmünze vielmehr das Götterbild des ältesten als das des jüngsten Tempels wählen mochten. Dahingegen sprechen alle Gründe, welche aus dem Entwickelungsgange der Kunst und ihrer Ideale bei den Alten zu entnehmen sind, gegen die Ansicht H. Meyer's und Feuerbach's, welche in der Medizeischen Venus die einzig wahre Nachbildung des Praxitelischen Meisterwerks erhalten sehen. Die plastische Kunst ist in ihren Fortschritten und Wagnissen nicht sprungweis zu Werke gegangen. Als ein Wagniß aber bezeichnen es alle Nachrichten der Alten, daß Praxiteles die Idealgestalt der, bis dahin stets bekleidet dargestellten Göttin, ohne Hülle vor den Augen seiner Zeitgenossen hinzustellen wagte. Die Beschreibung, welche Lucian von der Knidischen Venus giebt, entscheidet freilich nichts, wenn sie des Gewandes, das die Göttin mit der Linken hielt, nicht gedenkt. Sie ist ungenau, wie fast jede Schilderung, welche die allgemeinste Bekanntheit des zu beschreibenden Kunstwerks voraussetzen darf. Aber sie wird entscheidend durch den einen Zug, daß sie nur von der schamhaft verhüllenden Bewegung der einen Hand spricht, nämlich von derjenigen, durch welche die

Knidische Venus den Schooß bedeckte. Denn gerade, indem Lucian die in ähnlichem Sinne motivirte Haltung der anderen Hand, wie wir sie bei der Medizeischen Venus sehen, nicht erwähnt, wird es für uns zu unwidersprechlicher Gewißheit, daß dieser Zug dem Bilde von Praxiteles' Knidischer Göttin fehlte. Rechnen wir dazu das immer höchst bedeutende Zeugniß der Knidischen Münze, und bedenken wir, daß die auf ihr allein unter den zahlreichen Aphroditemünzen des Alterthums bezeugte Darstellung der Göttin uns noch heute in mehr Kopien erhalten ist, als wir von der berühmten Medizeerin besitzen, so kann wohl kaum ein Zweifel mehr bleiben, daß wir in diesen Kopien, zumal in einer derselben, das ächte Nachbild des im ganzen Alterthume so hoch gefeierten Praxitelischen Kunstwerks übrig haben.

Es war schon ein kühnes Wagniß, selbst in den Augen jener Zeit, daß der Künstler statt der bekleideten die völlig enthüllte Gestalt der Liebesgöttin zu schaffen unternahm. Aber eben deshalb schloß er sich auch in dieser Darstellung noch an das Leben an, indem er als Motiv für die Unverhülltheit die Situation des Bades wählte, und zur Hervorhebung des Momentanen der so enthüllten Erscheinung die Göttin in dem Augenblicke darstellte, wo sie das letzte Gewand mit der Linken neben sich auf ein Badegefäß niedersinken läßt *).

Dies Gewandmotiv, welches andeuten sollte, daß die Reize der Göttin nur auf einen Augenblick hüllenlos zu schauen sind, ist in den vier uns erhaltenen Kopien der Knidischen Venus beibehalten. Wir können aber noch jetzt die Spuren der Variationen verfolgen, welche sich die späteren Künstler bei ihren Venusdarstellungen, die sich alle mehr oder

*) Auch hier sind die Ansichten verschieden. Während Levezow und Andere den Moment ausgedrückt sehen, wo die dem Bade entsteigende Göttin das Gewand wieder aufnimmt, Andere, wie Visconti, von einem Badetuche reden, das sie zum Abtrocknen gegen den Busen zu führen im Begriffe stehe, fassen Kunstforscher, wie Feuerbach, denen ich folge, den Moment in der oben angegebenen Weise.

weniger an das Praxitelische Ideal anschlossen, erlaubten. Der Schöpfer der Kapitolinischen Venus und die seinem Vorgange folgenden Künstler behielten das Gewandmotiv bei; aber sie gingen einen Schritt weiter, indem sie den Moment darstellten, wo dasselbe der haltenden Hand entsunken, auf dem Badegefäße ruht, während die Hand, der es entglitten, sich schirmend über den Busen legt. Eine weitere Aenderung erlaubte sich der Bildhauer Apollodor, dessen Venus von Troas wir in der berühmten Kopie des Palast Chigi bewundern. Er verband beide Motive, indem er seiner Göttin die Haltung der Kapitolinischen Venus gab, aber zugleich die Hand, welche dort den Schooß bedeckt, hier das von dem Badegefäße aufgenommene Gewand gegen »das holde Verborgene« des göttlichen Leibes führen läßt. Endlich aber kam eine Zeit, wo der herrliche Meister, dessen Meißel die Medizeische Venus ins Leben rief, sich die Aufgabe stellen durfte, die unverhüllte Schönheit nur durch sich selbst gerechtfertigt darzustellen. Kleomenes war es, der auch die letzte Andeutung des verhüllenden Gewandes fallen ließ, und die meerentstiegene Göttin, die huldreiche Verleiherin glücklicher Meeresfahrt hinstellte:

— verhüllt allein
Durch ihrer heiligen Schönheit keusches Festgewand.

Wenn wir daher in unserer Beschreibung der berühmtesten unter den uns erhaltenen Venusstatuen mit dem Werke dieses Meisters und den sich an dasselbe anschließenden Darstellungen der Liebesgottin beginnen, so geschieht es, um durch die Schilderung des Sicheren und Bekannten die beschreibende Erörterung des Unsicheren und minder Bekannten zu erleichtern.

## Die Medizeische Venus zu Florenz.

Eine eigene Bibliothek ließe sich füllen, wollte man Alles zusammenstellen, was über dies Kunstwerk geschrieben ist, seit man es fast vollkommen erhalten in den Trümmern von Hadrian's Villa zu Tivoli, oder nach einer anderen Sage bei Frascati, entdeckte. Wir mögen uns eben

deshalb um so kürzer fassen, zumal da kaum ein anderes unter allen Werken alter Plastik in so unzähligen Ab- und Nachbildungen verbreitet und bekannt ist.

Die Medizeische Venus, der Hauptschmuck jener weltberühmten runden Halle des Uffizienpalastes zu Florenz, welche unter dem Namen der Tribuna bekannt ist, wurde unter Papst Innocenz XI. von den kunstliebenden Fürsten des Hauses der Medici aus Rom nach Toskanas Hauptstadt versetzt. Leider zerbrach sie bei diesem Transporte, und mußte aus elf Stücken wieder zusammengesetzt werden. Arme und Hände fehlten schon bei der Auffindung. Aber sie sind im Ganzen glücklich ersetzt, und ihre Haltung, bedingt und gerechtfertigt durch die ganze Stellung und den Charakter der Göttin, ist unzweifelhaft die ursprünglich vom Künstler beabsichtigte, nach welcher sie mit der Rechten den Busen bedeckt, während die Linke den Schooß verbirgt. Mit dem linken Beine fest und gerade aufstehend, das rechte stark gekrümmt und eingezogen, den Oberleib etwas vorgebogen, während sich der Unterleib zurückzuziehen scheint, wendet sie das Haupt leise über die linke Schulter nach derjenigen Seite zu, an welcher der zugleich als Stütze dienende Delphin, auf dem zwei kleine Amorinen reiten, sie als Meeresgöttin bezeichnet. Das Haar, ursprünglich vergoldet, jetzt von bräunlicher Färbung, bildet auf dem Scheitel eine zierliche Schleife, wie wir sie bei vielen Venusbildern finden; nach hinten ist es in einen Knoten zurückgebunden. Der Ausdruck des Angesichts, mit dem jungfräulich heitern Blick, den zu leisem Lächeln halbgeöffneten Lippen, den sanft schmachtenden sehnsuchtvollen Augen, an welchen das untere Augenlid ein wenig hinaufgezogen ist, entspricht vollkommen der begeisterten Schilderung des alten griechischen Kunstkenners Lucian, der das schwärmerisch Sehnsüchtige des Blicks mit dem Ausdrucke des »Feuchten« bezeichnet. Der Kopf erscheint auffallend klein im Verhältniß zu dem Ganzen des Körpers, der, nur fünf Pariser Fuß hoch, nicht die gewöhnliche Größe einer ausgewachsenen weiblichen Leibesgestalt hat. Der ganze Charakter der Statue ist der eines schönen Mädchens von etwa sechzehn Jahren. Am Kinne bemerkt man ein

Grübchen. Da dies bei den höheren Götteridealen fehlt, so schloß Winckelmann aus demselben auf Portraitdarstellung eines schönen Modells. Allein die rechte Seite des Kinns war beschädigt und ist von moderner Hand, wie es scheint, überarbeitet. Die durchbohrten Ohrläppchen zeigen an, daß die Statue ehemals mit kostbaren Ohrgehängen geschmückt war. Der Künstler folgte auch hier dem Dichter des Homerischen Hymnus, welcher in der Schilderung der von den Grazien geschmückten meerentstiegenen Göttin selbst die Ohrgehänge nicht vergessen hat. An dem antiken Reste des einen Arms deutet die Spur einer zirkelrunden Vertiefung gleichfalls auf ein früher darin eingelassenes Armband von edlem Metalle. Der schön gerundete Busen, welcher uns im Verhältniß zu dem jungfräulichen Charakter und dem dargestellten Alter fast zu ausgebildet erscheint, bezeichnet eben nur die frühe Reife des weiblichen Geschlechts im Vaterlande des Künstlers. Der Unterleib dagegen ist nur mit einer mäßigen Fülle der Muskeln begabt, aber mit großer Weichheit behandelt, der Nabel ungewöhnlich tief und groß gebildet. Unvergleichlich schön ist die Bildung der Schenkel und Hüften; »das rege Leben der Muskeln könnte,« wie Levezow sich ausdrückt, »die Hand versuchen, den Grad ihrer Elasticität zu prüfen.« Der Rücken und die Rundungen der Gesäßtheile wurden von jeher als das Höchste vollendeter Ausführung bewundert. Den Charakter der ganzen Erscheinung endlich sprach Winckelmann aus mit den Worten: »einer Rose gleich, die nach einer schönen Morgenröthe beim Aufgange der Sonne aufbricht.«

Und also ist es. Es ist in der That die Rose der sinnlich wirklichen, der menschenbeseligenden, liebereizenden Weibesschönheit, deren Knospe sich dem Geiste des Künstlers und seiner Zeit erschloß. Der Schöpfer dieses neuen Venusideals, Praxiteles, hat in seiner Aphrodite den letzten Schritt gethan zur vollen Ausgestaltung des Menschlichen in der Göttlichkeit seiner Schönheit. Und er hat ihn gethan, weil er die Göttlichkeit dieser Schönheit mit seinen Künstleraugen schaute in dem schönsten Weibe des schönheitbegabten Hellenenvolks, in seiner Geliebten, der gefeierten Tochter des Epikles von Thespiä.

Die Frage nach dem Motiv der Haltung hat sehr verschiedene Beantwortung erfahren. Wieland und seine Geistesverwandten sahen in der Medizeischen Venus die Göttin, wie sie dem Paris gegenübersteht, und machten sie dadurch zu dem Ideal einer lüsteren Kokette. Nicht weit davon ab liegt die Erklärung Levezow's, welcher hier den Moment einer Ueberraschung von außen verkörpert sieht. »Die Göttin, welche sich überrascht fühlt, blickt sich schüchtern um, und bedeckt Busen und Schooß mit den Händen, da ihr keine andere Verhüllung zu Gebote steht.« Allein der sanften schönheitgeheiligten Ruhe und dem göttlich sicheren Bewußtsein in den Zügen dieses Angesichts ist gewiß nichts ferner, als ein solcher Ausdruck plötzlicher Ueberraschung, der wohl eher einem Genrebilde zu Gute zu halten wäre, als der Göttin der Alles beherrschenden Schönheit. Viel edler ist die Auffassung Visconti's, der in ihr »die jungfräuliche Göttin erblickt, wie sie das Meer soeben geboren«, und in ihrem Antlitze den Ausdruck der Unschuld als den vorherrschenden Charakterzug bezeichnet. Fein und tief gefühlt ist es, wenn derselbe große Meister der Erkenntniß des Schönen hinzufügt: »Die Liebesgötter, welche sie geleiten, sind nicht ihre Kinder, es sind die Begierden, die diese unsterbliche Schönheit vom ersten Augenblicke ihres Erscheinens unter Göttern und Menschen begleiten.« Für die glücklichste Deutung aber halte ich die, welche Feuerbach in seinem vatikanischen Apoll gegeben hat. Zu Knidos, wie in anderen Seestädten, wurde die selbst aus dem Meer geborene Aphrodite als die Meergöttin verehrt, welche eine glückliche Seefahrt verheißt und gewährt, als Aphrodite Euploia. Das Symbol glücklicher Meerfahrt aber ist der Delphin und diesen hat die Medizeische Venus zu ihren Füßen. Die Geberde der Schamhaftigkeit ist nicht durch die vorausgesetzte Anwesenheit des Paris motivirt, sondern der weiblichen Natur als solcher zugehörig. Das gehobene Haupt aber überschaut mit freundlich geleitendem Blicke die weite Fläche des Meeres; denn nach den Worten des alten Dichters:

— liebte von je sie<br>
Auf das leuchtende Meer nieder vom Lande zu schaun.

Diese Deutung, setzt Feuerbach hinzu, muß um so überzeugender sein, wenn man aus künstlerischen Gründen einsehen gelernt hat, daß die Statue der Medizeischen Venus ursprünglich offenbar für ein höheres Fußgestell berechnet war, als man ihren Gypsabgüssen gewöhnlich in den Kabinetten zu geben pflegt.

Auf der Plinthe nennt eine griechische Inschrift den Bildhauer Kleomenes als den Meister dieses Werks. Darnach würden wir hier die Arbeit eines athenischen Künstlers aus dem letzten vorchristlichen Jahrhundert vor uns haben, dessen gleichnamiger Sohn als Verfertiger der Bildsäule des sogenannten Germanikus im Louvre inschriftlich bekannt ist. Eine Bemerkung des Plinius macht es zudem wahrscheinlich, daß jener Kleomenes auch andere Werke des Praxiteles, wie die reizenden Frauengestalten der Thespiaden, in deren eine sich ein römischer Ritter bis zum Wahnsinn verliebte, glücklich nachbildete. Aber die Inschrift der Medizeischen Venus ist unsicher, und wir sehen auch hier wieder, wie so oft, daß wir uns in der alten Kunstgeschichte, wenn es gilt die Zeit und die Meister der uns übriggebliebenen Werke zu ermitteln, auf einem Felde bewegen, wo jeder Schritt von Zweifel und Ungewißheit umringt ist.

Alte Kopien im vollen Sinne des Worts giebt es von der Medizeischen nur sehr wenige, vielleicht nur eine einzige. Dies ist eine sehr schöne, aber freilich nur verstümmelt erhaltene Venusstatue in Dresden, welche aus der Chigischen Sammlung dorthin gekommen ist. Einzelne Theile derselben werden der Ausführung nach von manchen Beurtheilern selbst denen des Originals vorgezogen.

Unter der großen Zahl derjenigen antiken Venusbilder, welche sich in der ganzen Auffassungsweise, nach Stellung, Haltung und nackter Gestalt mehr oder minder dem Typus der Medizeischen anschließen, wollen wir jetzt die berühmtesten hervorheben.

## Die Kapitolinische Venus.

Kein einziges von allen Hauptwerken antiker Plastik in Rom ist in so unbeschädigter Vollkommenheit erhalten, wie diese schönste Venus-

statue der Kapitolinischen Sammlung. Sie wurde entdeckt in dem Keller eines Hauses der Straße Subura, wohin sie vielleicht in Zeiten christlicher Bilderstürmerei, bei der unzählige Kunstwerke vernichtet wurden, die Sorgfalt des Besitzers verborgen hatte. Nur an den Händen und an der Nase waren unbedeutende Ergänzungen nothwendig. Sie ist, wie die Medizeische, aus parischem Marmor.

Sieht man von der konventionellen Bezeichnung ab, so ist das Motiv ein schönes Weib, das sich zum Bade entkleidet und ihr Gewand zusammengefaltet über ein zierlich schlankes Salbengefäß gelegt hat, das an der linken Seite ihr zu Füßen steht. Im Begriff in das Bassin zu treten, überfliegt ihren Leib ein leiser Schauer der Kühle, der den Unterkörper mit dem sanft gehobenen rechten Fuße gleichsam zurückdrängt, während der Oberleib sich leise vorbeugt. So ist auch das Knie des feststehenden linken Beins mit einer gewissen Anspannung in sich zusammengestrafft, woraus eine fast gerade Linie des Fußes entsteht, bei der das Knie mit seiner Scheibe kaum merklich hervortritt. Zu diesem physischen scheint sich auch ein gewisser geistiger Schauer zu gesellen. Sie hat ihre hüllenlose Schönheit in dem Wasserspiegel erblickt, und wendet darum in keuscher Scham das Haupt etwas seitwärts, während sie Busen und Schooß mit der gleichen Handbewegung wie die Medizeische Venus bedeckt. So in Haltung und Bewegung der letzteren fast vollkommen gleich, ist sie doch von derselben auch wieder wesentlich verschieden. Ist in der Medizeischen die jungfräuliche Holdseligkeit des hellenischen Mädchens, so scheint hier die weibliche Schönheit der ehrbaren Frau, der Matrone im antikrömischen Sinne, vorherrschend. Denn nicht eine mädchenhaft jungfräuliche Knospe, sondern ein zu ganzer Prachtfülle aufgeblühtes Weib in aller schwellenden Herrlichkeit des völlig ausgestalteten Leibes hat der Künstler in diesem Werke vor uns hingestellt. Schon an Größe überragt sie die Medizeerin um mehr als eines Hauptes Höhe, denn ihre Dimensionen sind im Ganzen etwas über Naturgröße. Der Ausdruck ist züchtig unschuldig, nicht im Sinne des Nichtwissens, wohl aber unschuldig im Sinne der geistigen Jungfräulichkeit eines reinen

keuschen Weibes, und wenn sie nach dem Falle des Gewandes für das »holde Verborgene« ihres schönen Leibes die Hülle mit ihren Händen zu ersetzen sucht, so ist dies, wie bei der Medizeischen Venus, eben nur unwillkürlicher Ausdruck reiner weiblicher Empfindung. Dabei hat das Werk etwas, das den Eindruck des Portraitartigen macht und der specifisch griechischen Venus des Kleomenes gegenüber als vorwiegend römisch erscheint. Das Haar, kopfputzartig, mit hoch über dem Haupte zusammengeschlungenen Flechten hinten weich den Nacken hinabfließend, ist weit ausführlicher behandelt, als dies bei den älteren griechischen Arbeiten der Fall zu sein pflegt. Die Körperformen sind voll, geschwellt, besonders abwärts der Hüften von üppig kräftiger Fleischigkeit. Dabei ist das Fleisch selbst von einer elastischen Weiche und lebensvoller Wärme, welche Alles, was ältere und neuere Künstler uns geschaffen haben, übertrifft. Diese Nachahmung der schönsten Naturwahrheit, die an Frauenstatuen viel seltener ist als an männlichen, wird noch gehoben durch den milden durchsichtigen Ton des parischen Marmors und die vollkommene Erhaltung der Oberfläche. Die Linien der Arme, besonders des über den Busen gebogenen rechten Arms, sind von großer Schönheit, weit weniger pointirt wie bei der Medizeischen, an der freilich Arme und Hände größtentheils neuerer Ergänzung sind. Aber auch die Größe, welche über die Natur hinausgeht, und die mehr aufgerichtete Haltung stellen die Kapitolinische Venus über ihre Rivalin in Vortheil, indem dadurch, zumal wenn man die Gypsabgüsse beider neben einander zu sehen Gelegenheit hat, das ans Gezierte Anstreifende der bekannten Haltung zu einer gewissen Großheit erhoben und geadelt wird.

Namhafte Kunstkenner setzen das Werk in die beste Zeit der Kunst. Der treffliche Bildhauer Heinrich Kümmel, mit dem ich dasselbe mehrmals gemeinsam betrachtete, hält es dagegen für die nicht völlig verstandene, wenn auch sonst meisterhaft ausgeführte Kopie eines Originals aus der Blüthezeit griechischer Kunst, und führte als Beleg seiner Ansicht unter Anderem auch eine gewisse, zu stark hervortretende naturalistische Ausbildung einzelner unwesentlicher Theile an. Visconti dagegen setzt

diese auf Rechnung des Modells, welches der uns unbekannte Meister so gut wie der Schöpfer der Medizeischen Venus vor sich gehabt, und von dem, eben weil es im Ganzen so vortrefflich gebildet war, selbst einzelne kleine Unvollkommenheiten in das Werk des Künstlers übergingen. Als Resultat über die Zeit beider Werke dürfte sich, wenn wir Visconti hören, Folgendes mit Wahrscheinlichkeit hinstellen lassen. Die Kapitolinische wie die Medizeische Venus sind beide Originalwerke, aber beide schließen sich einem früheren vollendeten Typus des Venusideals an, als dessen Schöpfer Praxiteles gilt. Der Meister aber, der die Medizeische schuf, hat später gelebt als der Künstler, dem wir die Kapitolinische Venus verdanken, eben weil jener Schönheit die idealere ist. Verzweifelnd, seines Vorbildes Ausdruck zu erreichen, suchte Kleomenes dasselbe an reizender Schönheit zu übertreffen.

Plinius erzählt uns, das es zu seiner Zeit in Rom zwei Venusstatuen gab, die, obschon von unbekannten Künstlern, nach dem Urtheile der Kenner fast der Praxitelischen die Palme streitig machten. Ihre Darstellung muß nackt gewesen sein, da sie mit der Praxitelischen verglichen werden. Nun sind aber die Kapitolinische wie die Medizeische Venus in Rom gefunden worden, und es ist nicht unmöglich, daß wir in beiden, oder wenigstens in der ersteren eine von jenen berühmten Venusstatuen oder doch eine vollendete Kopie derselben besitzen. Die Stellung des Leibes, wie wir sie vor uns haben, sowie die Haltung der Arme und Hände galt in der ganzen römischen Zeit, seitdem die römische Bildung sich um griechische Kunst und Kunstwerke zu bekümmern begonnen hatte, als die ausschließlich bezeichnende für die Göttin der Schönheit und Liebe. Wir wissen dies nicht nur aus mehreren Stellen des Dichters Ovid, der das sanft in sich Zusammengezogene der Leibesstellung sehr schön durch das Wort semireducta ausdrückt, sondern auch durch eine Erzählung des späten Historikers Lampridius aus dem Leben des wüsten Kaisers Elagabal, der es liebte, »nackt in der Attitüde der Aphrodite aufzutreten, die eine Hand über der Brust, die andere über die Scham haltend.«

## Die Venus von Troas.

Weniger berühmt als die Kapitolinische, aber jedenfalls die zweite nach ihr im Range unter den Venusstatuen des heutigen Roms, ist die Venus des Palast Chigi. Sie ist wohlerhalten bis auf die Arme, welche von Canova theilweise ergänzt sind. Eine griechische Inschrift, deren Züge auf die Kaiserzeit deuten, nennt als den Künstler, der sie schuf, einen sonst nirgends bekannten Meister Menophantos, und als den Ort, wo das Original befindlich war, nach dem er gearbeitet, die Stadt Troas in Kleinasien. Die Behandlung ist weniger naturalistisch als bei der Kapitolinischen und der Marmor hat etwas Unlebendiges. Die nackte, sonst völlig mit der Medizeischen übereinstimmende Gestalt, führt mit der linken Hand das Ende des links neben ihr auf einer vierekten niedrigen Basis liegenden Gewandes gegen den Schooß in die Höhe, während sie mit der rechten die Brust bedeckt. Dies ist eine schöne Bezeichnung des Moments, auf welchen der Charakter und die Stellung berechnet sind. Das schön gefaltete Gewand bildet trotz seines schrägen Laufes über den linken Schenkel hin durchaus keine unangenehmen Linien. Wir sehen eine reine jugendreife, schlanke Gestalt mit schön gemäßigten Formen. Das rechte sanft eingebogene Bein ist an das linke feststehende angeschmiegt, in jener ruhenden Stellung, in welcher ein Mann den einen Fuß etwas vorsetzen würde. »Ein leichter Schein von Unbeholfenheit hebt den natürlich unschuldigen Ausdruck des Wesens.« Das Gesicht mit seinen individuellen, klugen und doch lieblichen, anmuthig klaren Zügen verleiht dem etwas seitswärts nach links geneigten Köpfchen einen unbeschreiblichen Liebreiz. Augen und Stirn mit dem Ansatz der Haare übertreffen an Schönheit selbst die gleichen Theile der Medizeischen Statue. Daß der Künstler in der Inschrift ausdrücklich auf sein Original hinweist, zeugt für den großen Ruf, den die Venus der Stadt Troas im Alterthum genoß. Und in der That, wenn man den Münzen von Knidos folgen, und in der das Gewand mit der Linken haltenden Venus das Praxitelische Idealbild

erkennen will — wie das, außer Feuerbach, fast alle neueren Kunstforscher thun —, so wird man nicht umhin können, in der Venus von Troas eine Nachbildung zu sehen, welche diesem Ideale hinsichtlich des Motivs der Stellung am nächsten kommt. Eine Wiederholung dieser Statue besitzt das Museum des Louvre; doch scheint mir an derselben das Gesicht Portrait zu sein.

## Erhaltene Nachbildungen der Knidischen Venus des Praxiteles.

Von den vier Venusstatuen, welche uns, nach Levezow, in der Attitüde der Knidischen Münze erhalten sind, befinden sich zwei im Museo Pio Clementino, eine in Villa Borghese, und eine in Villa Ludovisi, sämmtlich zu Rom. Sie sind fast alle in größeren Verhältnissen gearbeitet, als die Medizeische Venus. Auch die Lage der Haare ist verschieden: dieselben sind gescheitelt und an den Seiten, ohne vorn eine Schleife zu bilden, nach hinten gestrählt, wo sie das den Kopf umgebende Diadem in einen Knoten bindet. Im Uebrigen sind die Köpfe nach Form und Ausdruck die der Venus in den besten Statuen. Der Körper ist nach unten weniger eingezogen, am oberen Theile weniger nach vorn übergebeugt, als bei der Medizeischen. Auch der linke Fuß ist minder eingebogen und die ganze Bewegung drückt sich anders aus. Nur die rechte Hand allein bedeckt den Schooß; die Linke, mit dem oberen Theile des Armes etwas an den Leib gedrückt, hält das von der Vase in die Höhe gezogene Gewand gefaßt. Die eine der im Vatikan befindlichen beiden Statuen ist an den unteren Theilen des Leibes bekleidet, und dieser Umstand hat viel Irrthum verursacht, zumal da auch in der Abbildung in Visconti's berühmtem Werke über das Pio Clementinische Museum (Bd. I, Tav. XI.) diese Bekleidung beibehalten ist. Allein dies Gewand ist neuere Zuthat und besteht aus weiß angestrichenem Blei, welches Papst Julius II. „per decenza" über die nackten Theile zu legen befahl *). — Alle diese

*) Vergl. Visconti Mus. Pio Clem. Bd. I. Anmerk. d. zu Tavola XI.

vier Statuen sind mittelmäßige Kopien, während die Medizeische als ein treffliches Originalwerk gelten muß. Dagegen sah Feuerbach in den Magazinen des Vatikan im Jahre 1840 eine Venusstatue in dieser Stellung, welche er als »die wunderbarste Verbindung einer großartigen Auffassung mit dem höchsten Schmelz der Schönheit« rühmt. Und in der That, wenn wir die Zeichnung bei Müller und Oesterley (Nro. 146. c) ansehen, so ist es uns kaum begreiflich, wie ein so herrliches Werk in dem Dunkel der vatikanischen Magazinräume versteckt gehalten und der Kenntniß der Freunde alter Kunst entzogen werden konnte. Bisher nämlich galt diese Statue, die früher in den Gärten des Vatikan gestanden hatte, für verloren, und nur in Zeichnungen war eine Abbildung derselben erhalten. Erst Feuerbach fand sie wieder auf (S. Nachlaß **III**, S. 123), versäumte aber leider, eine genauere Beschreibung zu geben. In der Zeichnung bei Oesterley ist die Stellung verkehrt, indem rechts und links verwechselt sind. Soweit man aber nach derselben, ohne das Werk selbst gesehen zu haben, ein Urtheil fällen darf, kann ich jenem Ausspruche Feuerbach's nur beistimmen, der in der wunderbaren Verbindung großartigster Auffassung mit dem höchsten Schmelz der Schönheit in dieser Aphrodite das treueste Abbild des Praxitelischen Originals zu erkennen glaubte.

Ihr entsprechend in Stellung und Auffassung ist nach demselben Kunstforscher, dessen schönheitsinniges Auge zu früh für die Geschichte der Kunst von der Nacht des Todes verhüllt worden ist, eine Statue der Münchner Glyptothek (Nro. 135), die sogenannte

Venus Braschi,

ehemals der Sammlung des Palast Braschi zu Rom angehörend. Sie ist aus parischem Marmor, sechs Fuß hoch. Das einfach gescheitelte Haar ist hier nicht aufgebunden, sondern von einem doppelten Bande umschlungen, und den linken Arm umgiebt ein Schmuckreif, wie ihn die mannbaren athenischen Jungfrauen trugen. Das Werk ist eine der kost-

barsten Zierden jener reichen Sammlung und die Ausführung des Ganzen sehr harmonisch. Gestalt und Geberde tragen mehr den Charakter des Erhabenen, als bei der Medizeischen, nur in der Haltung des Arms mit dem Gewande liegt etwas Gezwungenes. — Der Kopf der Knidischen Venus endlich ist erhalten in einer Kopie im Louvre (Nro. 59), von wahrhaft himmlischer Schönheit. Die drapirte Büste, auf welcher er steht, ist neuere Arbeit.

Ziehen wir ein Resultat, so ergiebt sich Folgendes. Beide Arten, die Göttin der Schönheit und Liebe in völliger Nacktheit darzustellen, sind auf das Praxitelische Ideal der Knidischen Aphrodite zurückzuführen. Wenn aber die äußeren Gründe dafür sprechen, daß die zuletzt beschriebenen Venusstatuen in der Motivirung der Stellung und durch die beibehaltene Andeutung der Entkleidung dem Original der Knidischen Venus am nächsten kommen, ja dasselbe für uns als Kopien repräsentiren: so dürften die Venus des Menophantos und die Kapitolinische als überleitend zu denken sein zu jener Freiheit des Schöpfers der Medizeischen Venus, der jede solche Andeutung verschmähend das Original schuf, der schaumgeborenen, Meerfahrt segnenden Göttin jener Liebe, deren Leidenschaft ja so oft von den alten Dichtern verglichen wird mit den bald stürmisch aufgewühlten, bald sanft geglätteten Fluthen des Meeres. Und wohl ziemte dem alten Dichter zu ihr das Gebet:

»Wie du im Meere dem Schiffenden hilfst, so gewähre, o Göttin,
Hülfe dem Liebenden auch, welcher zu Lande versinkt.«

## Bekleidete Venusstatuen.

Praxiteles' Koische Venus war bekleidet. Ob halb oder ganz, ist zweifelhaft, da Plinius' Worte (velata specie) beide Auslegungen zulassen. Auch von den drei anderen Venusstatuen desselben Meisters wissen wir nichts Weiteres, als daß die eine von Erz, die andere von Marmor, die dritte aus Gold und Elfenbein ein Kultbild im älteren

Style war. Die großartigste aller auf uns gekommenen Darstellungen der Göttin läßt uns indeß vielleicht nicht irren, wenn wir in ihr eine Nachbildung des Koischen Originals erblicken. Diese Darstellung ist die der

## Venus von Milos,

so benannt nach ihrem Fundorte, der Insel Melos (neugriechisch Milos gesprochen) bei Kreta, wo der Grabscheit eines Landmannes, welcher ein Paar hundert Schritte von den Ruinen eines alten Theaters sein Feld bebaute, im Jahre 1820 dies Wunderwerk der plastischen Kunst des Alterthums zu Tage förderte. Durch Vermittelung des französischen Gesandten in Konstantinopel ward sie für das Museum des Louvre erworben.

Alle Museen der Welt besitzen keine Venusstatue, die an Herrlichkeit dieser siegreichen Liebesgöttin — denn das ist sie — an die Seite zu stellen wäre. Leider macht es das Fehlen der Arme, von denen der linke dicht an der Schulter, der rechte da, wo er die Knospe des Busens erreicht, abgebrochen ist, sehr schwierig, das Motiv der Stellung und Haltung mit Sicherheit zu bestimmen. Die Kunstgelehrten haben darüber die widersprechendsten Ansichten aufgestellt. Man hat sogar eine Figur, einen Amor, ihr zur Seite gedacht. Andere haben nach einer Münze von Korinth der Göttin den Schild des Mars in die Hände geben wollen, in dessen Spiegelscheine sie ihr Bild anschaue. Beides wohl mit Unrecht. Mir ist es gleich beim ersten Anblicke — und der erste unbefangene Eindruck ist immer von großer Wichtigkeit — keinen Augenblick zweifelhaft gewesen, daß der Künstler hier eine Aphrodite gebildet hat, welche mit der Linken den eben vom Paris empfangenen Preis der Schönheit im ruhig freudigen Siegesbewußtsein emporhält. Mit diesem Motive ist Alles in Uebereinstimmung: die ganze Stellung des Kopfes und Leibes, die Haltung der Arme, der Ausdruck des Gesichts und vor Allem das Motiv der halben Gewandung des Leibes, dessen göttliche Schönheit sie soeben dem Beschauer dargeboten hat. Das

Gewand ist niedergesunken bis zu den haltenden Hüften, von denen es in schrägen Falten über das vorgestreckte Knie des ein wenig erhöht stehenden linken Fußes herabfließt. Wir wissen, daß die alten Künstler die Nacktheit der Göttinnen vor dem Richter Paris in dieser Weise behandelt haben. Die Göttin hat soeben von dem schönsten der sterblichen Jünglinge den Preis der Schönheit empfangen. Ihre Linke hält den Apfel in mäßiger Höhe, so daß der Blick des frei aufgerichteten Hauptes auf denselben fällt. Der mühelose Sieg höchster weiblicher Schönheit, das ist, wenn man will, der Gedanke, den der Künstler in diesem Werke versinnlicht hat. Die Venus aber in dieser Situation mit dem Apfel darzustellen, mußte für die Bewohner der Insel, auf deren Geheiß der Künstler diese Statue fertigte, um so erwünschter sein, da der Name der Insel selbst von der apfelrunden Gestalt des lieblichen Eilandes (Melon heißt auf griechisch Apfel) herrührte, das auf seinen Münzen den Apfel als Zeichen führte und sich rühmte, alle Inseln des griechischen Meeres soweit zu überstrahlen an Schönheit und Fruchtbarkeit, wie Aphrodite die übrigen Göttinnen des Olympos. In der That wurde mit der Statue zugleich das Fragment einer linken Hand mit einem Apfel gefunden.

Der Gesammtausdruck ist ein Adel erhabener weiblicher Schönheit, wie sie unter den uns erhaltenen Werken hellenischer Plastik dem Meißel keines Künstlers gelungen ist. Das Haupt ist klein, doch ohne jenes allzu Knospenhafte, das uns an der Medizeischen Venus auffällt. Es ist etwas Heroisches in der ganzen Gestalt. Das Haar, sanft gekräuselt wie die Wellen eines Baches, über dessen Spiegel ein Hauch des Frühlingswindes fährt, ist hinten aufgeschlagen. Nur einzelne Locken fließen hinab über den vollen Nacken. Die Stirn, vom milden Schwunge der Wellenlinien des Haares eingefaßt, ist schmal, der Gesichtsausdruck freudige Hoheit, ohne Stolz und Strenge. Der Hals stark, voll und lang, sogar ein leises Vortreten des Kehlkopfs macht sich durch die Wendung des Hauptes bemerklich. Das Ohr ist von wunderbar feiner Bildung, der Busen, vollkräftig ohne Ueberfülle, krönt die Pracht dieses

göttlichen Leibes, dessen lebenathmende Wärme die Marmorhaut zu beseelen scheint. Dieselbe Großartigkeit, welche Gestalt und Haupt charakterisirt, durchdringt auch die Formen und Falten der Gewandung, wie das deutlich erhellt, wenn man die ihr sehr ähnliche Venus von Capua neben ihr sieht. Das Ganze ist eben eine Schöpfung, bei der es dem Beschauer zu Muthe wird, als sei das Werk, einmal geschaut vom inneren Auge des Genius, mühelos und frei auf ein einzig: Werde! aus dem Nichts entsprungen.

Bis auf die Arme ist die Statue fast völlig erhalten; doch zeigen sich Spuren, daß sie schon im Alterthume Restaurationen erfahren hat. Der rechte Fuß, bis zur Hälfte schräg vom Gewande bedeckt, ist von einer auffallend naturalistischen Behandlung, namentlich die Zehen, von denen der kleine geradezu eine unschön aufgewulstete Gestalt zeigt. Der linke Fuß ist restaurirt, und der rechte stand vielleicht auf einer Schildkröte, dem Symbol der dorischen Aphrodite, und zugleich dem Symbol spartanischer Tapferkeit. Das Werk war offenbar für eine Nische bestimmt. Denn an der Hinterseite, von dem Anfange des Gewandes an, das hier zugleich als Stütze dient, ist die Ausführung auffallend vernachlässigt, so daß es einem von diesem Standpunkte aus vorkommt, als sei die Figur in halb sitzender Stellung gearbeitet.

Wir wissen nicht, ob das Werk Original war, aber ein Blick reicht hin, zu erkennen, daß diese Venus jedenfalls einem hochberühmten Originale von Meisterhand nachgeschaffen ist, wie sie selbst an erhabener Schönheit nur an den Parthenonsskulpturen ihres Gleichen findet. Auch der Name des Meisters, der sie schuf, ist uns, wie fast von allen großen Skulpturwerken unserer Sammlungen, unbekannt. Ein launenhaftes Geschick hat von seinem Namen nur die Hälfte auf uns gelangen lassen. Man fand nämlich bei der Statue ein Marmorstück, das wahrscheinlich als Plinthe bei einer älteren Restauration des Werks gedient hatte. Es trug die Inschrift: »*****ander, Sohn des Menides aus Antiochia am Mäander schuf mich« Aber Niemand vermag diese Lücke auszufüllen, und so bleibt auch der Schöpfer dieses Meisterwerks, gleich den Namen jener

Künstler, welche uns den Belvederischen Apoll und die Diana von Versailles, den Meleager und den Merkur des Kapitols, den Antinous und den sterbenden Fechter schufen, »begraben tief in ewige Nacht.«

## Die Venus von Capua
### im Mus. Borb. zu Neapel.

Sie wurde zu Winckelmann's Zeit in dem Amphitheater zu Capua entdeckt, und galt nach dessen Urtheil für die schönste aller erhaltenen Darstellungen der siegreichen Venus *). Offenbar nach einem und demselben Vorbilde wie die Venus von Milos gearbeitet, zeigt sie doch mehrere wesentliche Verschiedenheiten. Die ganze Haltung ist mehr vorgeneigt, und der Blick des Angesichts dem entsprechend mehr niederwärts gerichtet. Das Haar ist vorn mit einem halbmondförmigen Diadem geschmückt, die Arme sind fast in gleicher Höhe abgebrochen. Die Gewandung, dem Motive nach dieselbe, ist minder großartig, Bildung und Ausdruck des Gesichts, wesentlich abweichend von denen der Venus von Milos, nähern sich entschieden der sogenannten Psyche des Museo Borbonico, mit deren Formen auch sonst eine unverkennbare Aehnlichkeit zu bemerken ist.

Münzen der Julischen Kolonie zu Korinth, aus der Zeit Julius Cäsar's, zeigen eine Figur in derselben Attitüde, welche in beiden Händen einen Schild als Spiegel vor sich hält. Wir haben also in der Capuanischen Statue wahrscheinlich eine Darstellung jener Venus victrix, welche Julius Cäsar, der Wiederhersteller Korinths und Capuas, als seine Schutzgöttin verehrte, und von der er selbst seines Geschlechtes Stammbaum herleitete. Venus, die Mutter des Aeneas, war es gewesen, die jene Waffen, welche unter Cäsar den Gipfel des Ruhms erreichen sollten, nach Latium geführt, und der römische Dichter Properz singt mit Anspielung auf die waffentragende Venus:

Cäsarn, dem Sohne, hat selbst Venus die Waffen gebracht.

*) Winckelmann's Werke IV, 114. VI, 290.

Darum ward sie im Geschlecht der Julier verehrt als »siegreiche« Göttin (Venus victrix). In der Pharsalischen Entscheidungsschlacht hatte Cäsar seinem Heere den Namen »Venus« als Losungswort gegeben, und eine Venus victrix schmückte seinen Siegelring. Was Wunder, daß von da an die Darstellung derselben zu Ehren des siegreichen Herrn der römischen Welt für die Künstler eine Hauptaufgabe wurde, und daß noch heute die Venus victrix in unseren Museen durch zahlreiche Bildwerke vertreten ist, unter denen namentlich eine Gruppe in Villa Borghese: Venus den Kriegsgott entwaffnend, hervorgehoben zu werden verdient. Zu meiner früheren Schilderung derselben (Ein Jahr in Italien, Th. III, S. 79. 80) füge ich nur noch hinzu, daß diese, wie alle ähnlichen Darstellungen, römischen Ursprungs sind, und der Schmeichelei gegen Cäsar und seine Nachfolger ihr Dasein verdanken, während der Grieche in der Kunst von seinem ernsten Ares dies anmuthige Spiel fern hielt. Doch war die Venus mit Waffen keine römische Erfindung, sondern griechischer Sage entnommen. Ihre Auffassung aber ist immer sehr verschieden von der der Waffengöttin Pallas; denn sie hält die Waffen nur, um eine Tropäe daraus zu bilden, oder um sie in Zeiten des Friedens zu verwahren, wenn sie, den Mars liebkosend, bewirkt, daß, wie der römische Dichter Lucrez singt:

— die wilden Werke des Krieges
All überall zu Lande und Meer ausruhen im Schlummer.

Zu den berühmtesten halb bekleideten Venusstatuen gehört endlich noch:

## Die Venus von Arles,

eine Zierde der Sammlung des Louvre, gefunden in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zu Arles, der uralten, einst von Griechen bevölkerten Stadt der schönen Provence, noch heute berühmt durch ihrer Frauen griechische Schönheit *). Der Kopf, ein Musterbild von Anmuth

*) Vgl. Ein Jahr in Italien I, S. 34 ff.

und Schönheit mit einem unbeschreiblichen Ausdrucke liebevoller Milde, ist nach links gewendet und scheint etwas zu betrachten, was die Göttin in der (restaurirten) linken Hand hielt. Wahrscheinlich war dies der Helm des Mars, und die Rechte stützte sich auf einen Speer. In dieser Haltung und mit jenem Attribute erscheint nämlich die Venus victrix auf Münzen römischer Zeit. Jetzt ist sie von Girardon falsch restaurirt, mit dem Spiegel in der Linken und dem Apfel in der rechten Hand. Eine Kopfbinde, welche das Haar zusammenhält und hinten graziös auf die Schultern niederfällt, ist wunderbarer Weise völlig erhalten. Den linken Oberarm umgiebt ein Armband, und der sauber gefältelte Rand der schönen Gewanddraperie bezeugt den Fleiß der Ausarbeitung auch in Nebendingen. Bei der Körperbildung ist eine gewisse Flachheit der Brust auffallend, welche man sonst an keiner der berühmten Venusstatuen bemerkt.

---

Aber hat sich denn keine Spur derjenigen Auffassung erhalten, nach welcher die alten Meister der Schule des Phidias vor Praxiteles das Ideal der Aphrodite darstellten?

Wir können auf diese Frage bejahend antworten. Es waren die Künstler der römischen Zeit, welche die Stammmutter des herrschenden Geschlechts der Julier als Venus genitrix, als Mutter-Aphrodite und Ehegöttin, den Römern darzustellen die Aufgabe hatten, — die jenen älteren Typus der bekleideten Aphrodite mit den runderen und stärkeren Formen, den kürzeren Verhältnissen und dem mehr frauenartigen Charakter der Gestalt wieder aufnahmen. Unter diesen steht obenan:

Die Venus genitrix des Louvre,

aus parischem Marmor, dessen durchsichtige Schönheit das den ganzen Leib bis auf die linke Brust verhüllende Gewand kaum als Hülle der herrlichen Glieder erscheinen läßt. Sie hält in der Linken den Apfel,

während sie mit der Rechten das Gewand von hinten über die Schulter zu ziehen im Begriff steht. Man sieht, der Künstler wählte für seine Darstellung den Moment des eben auf dem Ida gewonnenen Schönheitssieges. Die durchbohrten Ohrläppchen des anmuthig geneigten Kopfes waren mit Gehängen geziert. Die Füße sind nur mit Sohlen ohne haltende Bänder bekleidet. Wir wissen, daß eine Venus genitrix von der Hand des Bildhauers Arkesilaos, eines Zeitgenossen Cäsar's, auf dem Forum des Letzteren stand. Aber Styl und Charakter unseres Werkes gehen viel höher hinauf in die Zeit derjenigen Kunst, welche die Niobe und ihre Kinder schuf.

Von den in römischer Zeit mehr und mehr aufkommenden genreartigen Darstellungen der badenden, sich bekleidenden, schmückenden, mit Waffen rüstenden, oder auch mit Amor gruppirten Venus, sowie von jenen Venusbildern, wo die Motive der Gestalt und Haltung der Göttin zur Portraitirung kaiserlicher und anderer vornehmer Frauen diente, wird weiterhin die Rede sein. Jetzt kehren wir zurück zu Praxiteles und seinen Schöpfungen.

## Praxiteles' Thespischer Eros.

Thespiä, ein Städtchen Böotiens, die uralte Heimath des Erosdienstes, war der Geburtsort der Geliebten des Praxiteles. Darum weihte Phryne das Meisterwerk ihres Geliebten dem Tempel des Gottes ihrer Vaterstadt. Der Künstler selbst hatte ihr erlaubt, sich unter seinen Werken das schönste auszuwählen. Aber lange bat ihn Phryne vergebens, ihr dasjenige zu bezeichnen, welches er selbst für das vollendetste halte. Da versuchte sie es mit einer List. Bei einem fröhlichen Schmause, so erzählt die alte Künstlersage, brachte plötzlich ein athemloser Diener die Nachricht, daß Feuer die Werkstatt des Meisters ergriffen und schon fast alle seine Werke verzehrt habe. Da sei Praxiteles hinausgestürzt mit den Worten: »ich bin verloren, wenn auch mein Eros und mein Satyr vernichtet sind!« »Sei getrost,« rief ihm lachend Phryne zu,

»Dein Haus ist unversehrt; ich habe nur wissen wollen, welches Du selbst für das schönste Deiner Werke hieltest, da Du mir erlaubt, das schönste für mich auszuwählen!« Sie wählte nun den Eros, und weihte ihn in einen Tempel ihrer Vaterstadt, welcher schon eine Aphrodite des Künstlers besaß.

Das ganze Alterthum ist voll von der Herrlichkeit dieses Werkes. Bloß um dieses Amors willen, sagt Cicero, pflegt man nach Thespiä zu reisen. Er war aus pentelischem Marmor, die Flügel vergoldet. Die Schicksale des Werkes sind wunderbar genug. Selbst der rohe Mummius wagte nicht dasselbe zu rauben, denn es war ein geweihtes Tempelbild. Der wilde Caligula hatte weniger Gewissen und ließ die Statue nach Rom bringen. Kaiser Claudius gab sie der Stadt zurück; aber schon Nero entführte sie aufs Neue nach der Welthauptstadt, wo sie in dem großen Brande unter Titus mit zahllosen anderen Kunstschätzen zu Grunde ging. Praxiteles hatte den Amor mehrmals gebildet; doch keiner erreichte den Ruhm des Thespischen, von dem der Reiseforscher Pausanias nur noch eine Kopie des atheniſchen Bildhauers Menodoros in Thespiä sah. Die alten Dichter haben die Schönheit des Praxitelischen Amor in reizenden Gedichten gefeiert, keiner aber so tiefsinnig als der Künstler selbst, der als Inschrift auf die Basis die Zeilen setzte:

Den er empfunden, den Gott, hier hat mich der Künstler gebildet,
Tief aus der eigenen Brust zog er das Urbild hervor.
Phryne'n schenkt er mich, Liebe für Liebe; Flammen entzünd' ich,
Nicht mehr sendend den Pfeil, nur mit der Blicke Gewalt.

Der Amor, wie ihn Praxiteles schuf, war nicht die Kindergestalt der späteren Zeit, es war vielmehr die vollendete Schönheit des fast zum Jünglinge entwickelten Knabenalters, welches den Griechen am reizendsten schien, und zu welchem die Kunst zuletzt in denjenigen ihrer Gestaltungen, welche der sehr späten Fabel von Amor und Psyche ihren Ursprung verdankten, wieder zurückkehrte. Von dem Praxitelischen Ideale sind uns mehrere, wiewohl verstümmelte, Kopien erhalten, unter denen

der Vatikanische Eros,

wahrscheinlich eine Nachbildung des Thespischen, ein Torso, ohne Arme und Beine, der berühmteste ist. Am Rücken sind noch die Spuren der eingesetzten Flügel aus vergoldeter Bronze zu sehen. Der idealisch schöne, sinnend niedergesenkte Kopf, mit dem leise geöffneten Munde, den feinen, entschieden venusähnlichen Zügen, ist von einer unsäglich schwermüthigen Traurigkeit des sanften Angesichts umflossen; man sieht, daß der Künstler, der diesen Gott der Liebe schuf, mit den Freuden auch die Schmerzen und Leiden der Liebe gekannt hat. Die feineren Locken des Stirnhaars sind in eine kleine Schleife geknotet, wie sie dem Apoll, und von den weiblichen Göttern der Diana und Aphrodite eigen ist. Auf dem Vorhaupte bis zum Scheitel ist das stärkere Haar aufwärts nach beiden Seiten hin ein wenig auseinander getheilt; nach hinten bis auf die Schultern und Brustanfang dicht am Halse weich und fließend niedergeringelt. Vollständiger erhalten ist der Eros des Praxiteles in der Neapolitanischen Statue des Amor, welcher in der einen Hand den Bogen hält, während er sich mit der anderen auf den Köcher stützt. — Demselben Typus angehörig ist

der Elginsche Eros,

leider gleichfalls arg verstümmelt; beide Vorderarme, Kopf und rechter Fuß von der unteren Wade an sind verloren. Aber auch so noch ist er eine Zierde des britischen Museums, wohin ihn Lord Elgin aus Athen gebracht. Ueber der Brust sieht man das Gürtelband des Köchers. Das Haargelock ist nur an Nacken, Brust und Schultern noch in seinen letzten Ringeln sichtbar. Ein Baumtrunk dient zur Stütze des himmlisch schönen, schmalen, fast hüftenlosen Leibes, von dessen sanfter Schlankheit die meisten Zeichnungen keinen Begriff geben. Am rechten Standbeine bemerkt man bei dem unteren Theile jene leise Bogenschweifung, welche

den Eindruck des zierlich Fließenden in der ruhenden Gestalt bei so vielen alten Statuen erhöht.

Verschieden von diesen Darstellungen ist der bogenspannende Amor des Lysippus, ein Bronzebild, gleichfalls zu Thespiä, von dem uns in dem berühmten Amor des Kapitols, sowie zu Florenz und Venedig, noch Marmorkopien erhalten sind.

## Der Dionysische Kreis.

Der heiter gewaltige Naturgott Dionysos ist die Personifikation jener dämonischen Naturmacht des Weins, welche Gemüth und Sinne überwältigend, den Menschen aus der Ruhe des klaren Selbstbewußtseins herausreißt. Die alten Künstler haben das Walten jener Naturmacht mit ihren Wirkungen auf den menschlichen Geist in einem eigenen Kreise dionysischer Gestalten, der Satyrn und Silene, der Bacchantinnen und Centauren u. s. w. verkörpert; am edelsten in dem Gotte, um dessen erhabene Gestalt sich jene wie ein eigener Olymp versammeln. Dieser Bacchus der älteren Kunst vor Praxiteles war die majestätische priesterliche Gestalt des Dionysos. Das Antlitz, umschattet von der Fülle der Hauptlocken und des sanftfließenden Bartes, verbindet priesterliche Würde mit sinnlicher Heiterkeit, wie wir beide wohl noch an den Gestalten italischer Kirchenfürsten wahrnehmen. Er ist bekleidet mit dem orientalischen Faltenreichthum des bis zu den Füßen herabfallenden Gewandes, — der sogenannte indische Bachos Bassareus. Seine Darstellung ist uns erhalten in der Hauptstatue des Gottes, dem sogenannten

Sardanapallos

des vatikanischen Museums, so benannt nach einer griechischen Inschrift dieses Namens am Saume des oberen Gewandes. Sie ward gefunden bei den Ruinen einer Villa bei Tusculum in einer von Karyatiden ge-

tragenen Nische. Ursprung und Deutung des Namens sind dunkel, das Werk selbst vielleicht auf Praxiteles zurückzuführen, der, obschon Begründer des neuen Bacchusideals, doch auch den älteren Gott gebildet haben soll. Die Statue ist gegen siebenthalb Fuß hoch, aus pentelischem Marmor, im alterthümlichen Style, anerkannt die schönste Darstellung des bärtigen Dionysos. Das lange Haupthaar, von der sonst nur Frauen eigenen Mitra gehalten, fließt in weiten Wellenlinien, wie von Salben triefend, über die Schultern nieder. An diese Gestaltung dachte Sophokles, wenn er den Dionysos »mit goldener Weibermitra geschmückt« nennt. Ein langer Bart sinkt bis zur Brust herab auf das Gewand, das den ganzen Leib bis über die Füße verhüllt. Durch die schmal gezogenen Falten wollte der Künstler anzeigen, daß das Untergewand als aus den feinsten Stoffen gewebt zu denken sei. Bewundernswürdig ist der Faltenwurf, der trotz des großen Umfangs der verhüllenden Gewandung doch den Formen des Körpers auf das Genaueste entspricht. Neu ist der rechte Arm, welcher sonst wohl den Thyrsus hielt. Der Kopf dieses älteren bärtigen Dionysos, welcher noch in vielen Büsten, am schönsten in einer Herkulanischen Bronzebüste, erhalten ist, galt früher bei den Antiquaren oft für ein Portraitkopf Platon's. —

Praxiteles war es, der als kühner Neuerer in der Kunst das Ideal des jugendlichen Dionysos erschuf, wie ihn der Dichter des sechsten Homerischen Hymnus geschaut hat —

— einem Jünglingsmanne vergleichbar,
Prangend in erster Blüthe und üppiger Fülle der Locken.

Sein Erzbild dieses jugendlichen Gottes, das zu Elis stand, die Locken mit Epheu umkränzt, die Rehhaut um den Leib gegürtet, heiter lächelnden Angesichts, das Auge klar und doch voll schwärmerischer Gluth, wurde das Vorbild für die vortrefflichen uns erhaltenen Vorstellungen, als deren schönste Visconti mit Recht die zwei Statuen des Vatikan und des Louvre bezeichnet.

## Marmortorso des vatikanischen Bacchus,

im Museo Pio Clementino befindlich, ohne Plinthe $1\frac{1}{2}$ Palme hoch Arme und Beine sind ergänzt.

Keine Zeichnung und keine Rede vermag, wie Visconti sagt, die Schönheit dieses Marmorwerks auszudrücken oder auch nur andeutend die Weichheit und saftige Fülle (morbidezza e carnosità) des Marmors und die Zartheit der Umrisse vor Augen zu stellen, »die gleichsam unmerklich über den herrlichen Leib hinfließend, und sich dem Auge wie der Hand entziehend, durch ihre Magie dem Marmor den Schein athmenden elastischen Lebens verleihen.« Auch in der verstümmelten Gestalt waren Gypsabgüsse dieser herrlichen Statue von jeher das Entzücken der Künstler, und Mengs erquickte daran die letzten Jahre seines Lebens. Das weiche Ineinanderfließen der Körperformen, die Rundung der Hüften sind Andeutungen der halbweiblichen Natur des Gottes, und die Züge des Angesichts haben jenes Gemisch einer seligen Berauschung und einer unbestimmten dunklen Sehnsucht, das der volle Weinlaubkranz des Hauptthaars noch mit seinen Schatten verstärkt. Von dem weinbekränzten Haupte fluthet die Fülle der Locken über Hals und Schultern sanft hernieder. Bei seinem Anblick erkennt man die Wahrheit der Winckelmann'schen Schilderung des Bacchusideals der Alten: »ein schöner Knabe, welcher die Grenzen des Frühlings und der Jünglingsschaft betritt, bei welchem die Regung der Wollust wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen beginnt, und welcher zwischen Schlummer und Wachen in einem entzückenden Traume halb versenkt, die Bilder desselben zu sammeln und sich wahr zu machen anfängt; seine Züge sind voll Süßigkeit, aber die fröhliche Seele tritt nicht ganz ins Gesicht.« Der Schöpfer des Urbildes, Praxiteles, hat in der That hier das unvergleichliche Muster geliefert von einem männlichen Körper höchster, aber etwas an das Weibliche streifender Schönheit. Dieser Statue zunächst an Kunstwerth idealer Bildung steht nach Visconti (Werke IV, S. 81):

der Bacchus des Louvre,

aus parischem Marmor, achtehalb Fuß hoch, gefaßt als Sorgenbrecher, als Lyäos, mit leichtem Rauschanfluge; denn die Darstellung des trunkenen Gottes kam erst später auf, und wurde von den Kunstrichtern entschieden gemißbilligt. Doch haben auch wir noch Beispiele einer solchen, wie den trunkenen von einem Faun gestützten Dionysos der vatikanischen Sammlung.

In der Statue des Louvre aber sehen wir »den Schönsten von Zeus' Söhnen« vor uns, wie Ovid den Bacchus nennt. Der Epheukranz, wie ihn zur Kühlung der Stirn die Alten beim frohen Trinkfeste trugen, überschattet die von einem Diadem geschmückte Stirn. In langen Ringeln fällt das weiche Haar auf die Achseln hinab, der gänzlich unverhüllte Leib lehnt sich anmuthvoll an einen Baumstamm, um welchen sich ein Weinstock schlingt.

Neben diesen beiden besitzen wir noch zahlreiche andere Statuen des Dionysos, die jenen an Schönheit wenig nachgeben. Ein jugendlicher Bacchus des Louvre mit der Nebris (dem Rehfell) bekleidet, eine Marmorstatue des Museums zu Neapel, sowie zwei Marmorgruppen des britischen Museums, von denen die eine den halb in einen Weinstock verwandelten Ampelos, die andere einen Eros neben dem Gotte zeigt, verdienen besondere Erwähnung. Am erfreulichsten aber offenbart sich uns die Idee dieses jüngeren Dionysos in jenen Reliefdarstellungen, wo der Gott allein oder an der Seite seiner himmlischen Braut, umgeben von seinem Gefolge, auftritt, weil hier das liebliche Ideal im Kontraste der wildtaumelnden Mänaden und der frechen muthwilligen Faunen und Satyrn, in um so sanfterem Lichte erscheint. Vielleicht sind auch diese Gebilde auf Praxiteles zurückzuführen, der den ganzen schwärmenden Zug des Gottes in einer umfassenden Gruppe darstellte.

Zu diesem gehörte nun jene Fülle von Gestalten der Bacchantinnen, der Thyaden und Mänaden (der schwärmend Begeisterten, Rasenden), der

Pane, Satyrn und Silene, in denen die schöpferische Phantasie der griechischen Kunst die rein sinnliche Natur des Menschen künstlerisch auszudrücken suchte. Hier, in diesem Karneval sinnlicher Lust und Ausgelassenheit, erblicken wir den Gegensatz zu jener Richtung, welche in den Götter- und Heroenidealen den Ausdruck suchte und fand für das höchste Ideal des Menschlichen und seine Steigerung zu göttlicher Erhabenheit. Die hellenische Phantasie steigt hier »in der entgegengesetzten Richtung zum Thierischen hinab, ohne doch in diesem völlig aufzugehen.« Die engere oder losere Verknüpfung der menschlichen mit der thierischen Gestalt wird bedingt durch die Absicht des Künstlers, die sinnlichmenschliche Natur in stärkeren oder milderen Zügen darzustellen. Der thierischen Natur am nächsten stehen die Pane und Panisken. Praxiteles schuf die typische Bildung dieser ziegenfüßigen, krummnasigen, gehörnten Waldteufel der Alten, deren harmlose Possierlichkeit Feuerbach so treffend bezeichnet, wenn er sie die Polichinelle des Dionysischen Himmelreichs nennt. Praxiteles hatte einen solchen zu einer heiteren Gruppe verknüpft. Er war dargestellt, einen heimlich entwendeten Weinschlauch schleppend, neben ihm lachende Nymphen, die ihn überrascht bei dem Bemühen, das diebisch entwendete Gut an einem stillen Plätzchen heimlich zu genießen. In diesen Gestalten hat sich der Humor der alten Kunst ein unerschöpfliches Genüge gethan, und die rauhe Wald- und Hirtennatur mit ihrer Lust an Musik, Tanz und sinnlichem Genuß, tritt uns noch jetzt in zahlreichen Darstellungen buntester Art entgegen. Als Syrinxbläser und Tänzer, mit Nymphen in verliebtem Streite, hier einen vollen Weinschlauch tragend, dort einem geöffneten wacker zusprechend, bald von Satyrn und Nymphen geneckt, bald einem Satyr irgend welchen Dienst leistend, sehen wir die wunderlichen Pansgestalten in den mannigfaltigsten Situationen dargestellt. So gaben sie dem Künstler oft Motive zu sinnvollen Brunnenfiguren, wie die reizende Gruppe, in welcher ein Pan einem Satyr, der sich beim Tragen eines Weinschlauchs einen Dorn in den Fuß getreten hat, denselben geschickt aus dem Fuße zu ziehen bemüht ist. Während der letztere mit spitzen Fingern und zugleich den Schmerz der Wunde

durch Blasen mildernd, am Werke ist, entfließt dem zu Boden gefallenen Satyr der Wein aus dem geöffnet neben ihm liegenden Schlauche. Diese Darstellung finden wir im Louvre und im Pio Clementinischen Museum des Vatikan. Die schönste Panstatue aus Marmor ist in der Sammlung des Grafen von Leicester zu Holkham in England.

Höher als die Pane steht die Kunstbildung der Silene und der Satyrn oder Faune. Die letzteren erhob Praxiteles zur Idealgestalt durch seinen berühmten

Satyr periboëtos,

der uns in zahlreichen, zum Theil vortrefflichen Kopien, besonders in den Museen des Vatikan und des Kapitol erhalten ist. Winckelmann kannte von demselben über dreißig Wiederholungen, von denen sich zwei im Berliner Museum vorfinden. Das Original des Praxiteles war aus Bronze, und noch zu Pausanias' Zeit stand es in der Tripodenstraße zu Athen. Die schönste Kopie, an deren Behandlung man noch jetzt die deutlichsten Spuren bemerkt, daß der Bildhauer nach einem Erzoriginale gearbeitet, ist der sogenannte

Kapitolinische Faun,

auch »der ausruhende« genannt. Wir sehen eine reizende Jünglingsgestalt, auf dem linken Fuße aufruhend, das rechte eingebogene Bein etwas zurückgezogen, mit dem rechten Arme, der die Flöte hält, bequem auf einen Baumstamm, die linke Hand mit der äußeren Fläche läßig gegen die Hüfte gestützt. Das schöne, nach links geneigte Haupt scheint wie verloren im sinnenden Nachgenusse der Melodie, welche er eben seinem Instrumente entlockt hat. Vielleicht auch lauscht er dem Echo seines Spiels, oder den antwortenden Tönen eines fernen Genossen. Die ganze Gestalt ist ein unbeschreiblich süßes, in sich versenktes Ausruhen, ein träumerisches Lauschen, so recht das Bild heiterer ländlicher Sommer-

ruhe, wie es in der Gestalt irgend eines wirklichen griechischen Hirtenjünglings zuerst dem Auge des Künstlers das Motiv gab zu seiner idealen Schöpfung. In dieser ist alles Wilde und Schreckhafte der älteren Satyrgestalt verschwunden, und von den Andeutungen der thierischen Natur sind nur die gespitzten Ziegenohren beibehalten. Dennoch ist der Künstler in der Idealisirung wieder nicht so weit gegangen, daß er den ländlich bäuerischen Charakter in Stellung und Behaben der Figur, wie im Ausdruck des Gesichts verwischt hätte. Nur ein Pantherfell, das sich von der rechten Achsel quer über die Brust nach der linken Hüfte zieht, dient als Bekleidung der sonst völlig nackten Gestalt. Der Ausdruck lässigen Ruhens wird noch vermehrt durch die, der Neigung des ganzen Körpers entgegengesetzte, Senkung und Wendung des Hauptes. Dieser »ruhende Satyr« war es, den nach der früher erzählten Künstlersage Praxiteles selbst neben seinem Eros unter allen seinen Arbeiten am höchsten schätzte, und noch jetzt lassen uns die erhaltenen Kopien die Vortrefflichkeit des Originals ahnen, das im ganzen Alterthume nicht seines Gleichen hatte.

Die bärtige Satyrgestalt ist besonders unter dem Typus des Silen bekannt, der bald als väterlicher Pfleger und Lehrer des Kindes Dionysos, das er auf den Armen hält, bald als eine Art Dionysischer Fallstaff, als lebendige Verkörperung des Weinschlauchs, an Brunnen und Wasserkünsten dargestellt wurde. Von der ersteren Art ist unter mehreren gleichen Gruppen am berühmtesten

der Borghesische Silen mit dem Bachuskinde,

gefunden in den Gärten des Salust zu Rom, jetzt in der Sammlung des Louvre, sechs Fuß hoch, aus griechischem Marmor. Silen mit dem linken Arme auf einen Ulmenstamm gestützt, an dem sich Weinlaub hinaufschlingt, hält in seinen Armen das heitere Kind Jupiter's und der Semele, das seinen Pfleger liebevoll anblickt und seine kleine Hand liebkosend gegen den Bart des Alten erhebt, der hinwiederum mit freudiger Zärtlichkeit das epheubekränzte Haupt zu dem Kinde hinneigt. Ge-

krümmte Nase, Ziegenohren und das Schwänzchen am hinteren Theile bezeichnen den ländlichen Gott, während das lockige Haar, der kurze Bart, der kräftig schlanke Gliederbau im Kontrast zu der beginnenden Glatze, die sehr prononcirten Adern und Muskeln und die feine elastische Haut einen Körper darstellen, an dem zwar die Spuren des Alters bereits sichtbar sind, aber eines solchen, qui peut convenir, wie Visconti sich ausdrückt, à un vieillard immortel. Wir haben in diesem auch technisch höchst vollendeten Werke — die Beine gelten für die besten der alten Bildhauerkunst — offenbar das Original eines Künstlers vom ersten Range, und sehr wahrscheinlich jene von Plinius bewunderte Gruppe zu Rom, deren Meister er aber nicht mehr kannte, und deren Motiv er mit den Worten beschreibt: »Silen, der ein weinendes Kind beruhigt.« Auch bei dieser Darstellung, wie bei dem ruhenden Faun, gehört das ursprüngliche Motiv der Wirklichkeit an; der Künstler schuf nur nach, was ihm die Beobachtung bot; er bildete die Vaterzärtlichkeit des Hirten oder Bauern um zu der Phantasiegestalt religiöser Dichtung, die in seinem Volke lebendig war. Dies ist der Gang aller Kunst, daß sie in ihren Gestaltungen vom Ungeheuerlichen, Phantastischen, Außerweltlichen fortschreitet zur Entwickelung des Naturgemäßen, Wirklichen, Menschlichen, und so auf ihrer höchsten Vollendungsstufe die Erinnerung an die früheren Bildungen nur noch in einzelnen untergeordneten Formen andeutend aufbewahrt. Das Naturleben in Feld und Wald, das ländliche Dasein mit seinen Freuden und Leiden, seiner Arbeit und seinen Festen, seiner bacchischen Lust an Tanz und Musikgenuß, im neckisch derben Verkehr der Geschlechter, bei dem fröhlichen Keltern des Weins, oder auf der Jagd im Bergwalde — dies ganze Leben mit all' seiner trunkenen Ausgelassenheit, die gelegentlich auch wohl zu tüchtiger Rauferei den Anlaß giebt, haben die griechischen Künstler mit bestem Humor in zahllosen Gestaltungen unter der Form ihres Faunen-, Satyrn- und Panenwesens dargestellt.

## Kreis des Apoll und der Diana.

Praxiteles hat, wie die Meister der älteren Schule, fast nur Götter oder Heroen gebildet. Neben den Kreisen des Eros und Bacchus war es vornehmlich der Kreis des Apollon und der Artemis, dem er seine schöpferische Kraft zuwandte. Berühmt war besonders seine Artemis zu Antichra. Er verlieh der Göttin jene Schlankheit der Proportionen, durch welche sie selbst die größte Frauengestalt zu überragen schien, wie sie bei Homer (Odyssee VI, 101) zur Freude der Mutter vor allen Nymphen »an Haupt und herrlichem Antlitz hervorragt,« leicht zu erkennen im Schwarme, mit dem sie jagend dahinzieht

Ueber Taygetos' Höh'n und das Waldgebirg Erymanthos,
Und sich ergötzt, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen.

Die ältere Kunst hatte die Göttin auch als Jägerin im langen, bis zu den Füßen reichenden Gewande dargestellt. So erscheint sie in der schönen Dianenstatue des Vatikan und in der herrlichen, 5 Fuß 7 Zoll hohen

## Diana Colonna

des Berliner Museums, so genannt von der römischen Fürstenfamilie, aus deren Palast sie in jene Sammlung überging. In langem Gewande, dessen übergeschlagenes Obertheil die Brust doppelt bedeckt, den Bogen in der Linken, die rechte Hand im Begriff, nach dem Köcher sich zu heben, schreitet die nächtliche Göttin einher. Doch ist diese Ergänzung wohl minder richtig, als jene andere, nach welcher sie ursprünglich die leuchtenden Fackeln der Nacht führte. Dem einfachen Adel dieser ächt griechisch empfundenen Statue entspricht die wunderbare Schönheit des Kopfes, der vollendet erhalten ist, durch die jungfräuliche Anmuth und Frische seiner edlen Züge. Vor Allem ist es die Bildung der Lippen und des unsagbar feinen Mundes, an der sich die Wahrheit jenes antiken Kunst-

urtheils bewährt, welches den Mund der Praxitelischen Diana (osculum quale Praxiteles Dianam habere credidit, sagt der alte Kunstkenner Petron) den schönsten nannte.

Aber Praxiteles ging noch weiter in seiner Neuerung. Nicht nur, daß er den herberen Zügen des älteren Ideals diese mildere Schönheit verlieh, — er änderte auch in seinem Ideale der »jagdfrohen Göttin« jene ältere Tracht, um die leichte Schlankheit und freie Bewegtheit der Gestalt noch ausdrucksvoller hervorzuheben. Der kurze dorische Chiton wird bis zum Knie aufgeschürzt, und so erscheint nun Artemis als das höchste Ideal der dorischen, wie Athene als Ideal der attischen Jungfrau. So steht sie vor uns in jenem Werke, das zu den schönsten Antiken überhaupt gehört, und zugleich das vollendetste Bild ist der jungfräulichen Waldesgöttin, — in der weltberühmten

Diana von Versailles,

dem würdigen Seitenstücke zu dem Belvederischen Fernhintreffer Apollon. Wie bei diesem die Ruhe in der majestätischen Bewegung, so ist hier die lebendige Bewegung selbst das Ziel, auf dessen Ausdruck Alles hinstrebt. Das nach rechts gewendete Haupt, dessen fernspähender Blick das Wild erschaut, der über die Schulter zurückgebogene Arm, dessen Hand schon den Pfeil berührt, der das erschaute zur sicheren Beute machen soll, der zum Laufschritt gehobene rechte Fuß, die kniehoch geschürzte Gewandung, in deren fliegenden Falten die Bewegung rauscht, der Köcher selbst, der nicht gerade herunterhängt, sondern auf der Schulter zu schweben scheint, so daß die goldenen Pfeile in dem zurückgeschwungenen Behälter erklingen — das Alles kündet und ist lebendigste Bewegung. Die Gewandung vor Allem ist voll fluthenden Lebens. Man glaubt ihre Falten im Winde werden zu sehen. Auch die springende Hirschkuh zur Linken der Göttin vermehrt diesen Ausdruck eilender Bewegung, der selbst in den leise aufwärts gezogenen Haarlocken sichtbar ist. Hals und Kopf sind schmal und fein, der Kopf in seiner Kleinheit nur mit dem der

Medizeischen Venus vergleichbar. Der Gesichtsausdruck ist strenge Ruhe, stolze Erhabenheit einer herben unerschlossenen Weiblichkeit; diese Lippen haben den schönen Schäfer Endymion noch nicht geküßt. Aber von dem Zorn, welchen manche Erklärer des Werks, wie Graf Clarac, in diesen Zügen wahrzunehmen glauben, ist keine Spur vorhanden. Auch ist es sehr wunderlich, daß sich die Hirschkuh, wie es in dem Clarac'schen Kataloge heißt, »unter den Schutz der Jagdgöttin flüchten« soll. Das Motiv hat eine ganz andere Bedeutung. Der Künstler brauchte dasselbe, um in der aufspringenden Hirschkuh mit ächt antiker Naivetät den Gegenstand auszudrücken, den der seitwärts von der Richtung ihrer eilenden Schritte abgewendete Blick soeben erschaut, und der ihre Hand zum Köcher führt. So sicher ist das Geschoß der pfeilerfreuten Göttin, das Alles, was ihr Blick erschaut, ihr auch schon als gewisse Beute gehört. Dies ist eine ebenso einfache, als der antiken Weise gemäße Symbolik, während die »sich unter den Schutz der Jagdgöttin flüchtende« Hirschkuh eine Albernheit ist. — Die Beine der Göttin sind schlank bis zur Magerkeit. Die weibliche Fülle der Wade ist ganz geschwunden, Alles ist elastische Sehne und springender Muskel. Doch kommt etwas von dieser allzuknappen Herbheit der Formen auf Rechnung der Ueberarbeitung, welche das Werk durch einen französischen Bildhauer erlitten hat *).

## Apollo Sauroktonos.

Keins unter allen Werken des Praxiteles ist so ganz geeignet, uns die Art und Weise zu versinnlichen, in welcher dieser geniale Künstler glückliche Motive der alltäglichen Wirklichkeit zu benutzen wußte, um sie irgend einem der im hellenischen Volksbewußtsein lebenden Götter in der Darstellung anzupassen, als der in mehreren trefflichen Kopien auf uns gekommene sogenannte Apollo Sauroktonos, der Eidechsentödter.

---

*) Vergleiche die Schilderung in: Zwei Monate in Paris, Th. I, S. 148—153.

Denken wir uns den Künstler, wie er Feld und Wald seines schönen Heimathlandes durchstreifend einem solchen Motive begegnet. Ein nackter Hirtenknabe in behaglicher Sommerruhe, an einen Baum gelehnt, erblickt eine Lacerte, die sich lustig an dem Stamme hinaufschlängelt. Halb muthwillig, halb im Ernste versucht er mit einem Stäbchen oder Pfeil, ob es ihm wohl gelinge, das stutzende Thierchen zu treffen. Der Künstler erblickt die reizende Stellung des Knaben, das anmuthige Motiv der lauernden Haltung und — vor ihm steht die Idee des Werks, das uns noch heute entzückt; und die Sage von der orakelspendenden Kraft, welche nach dem Glauben der Hellenen der Eidechse, wie allen in der Tiefe der Erde hausenden Thieren innewohnte, verleiht seiner Schöpfung den Namen des jugendlichen Orakelgottes, unter dem sie uns Plinius nennt, und den sie noch heute trägt. Ganz realistisch aber, als reines Genrebild faßte die Gruppe schon der römische Dichter Martial in dem auf sie bezüglichen, überaus feingefühlten Epigramme, das seinen griechischen Ursprung nicht verleugnet:

> Zu dir schlüpft sie heran, die Lacerte, o lauernder Knabe,
> Schone ihr Leben, sie giebt's selber ja dir in die Hand.

Damit ist eigentlich die ganze Situation dieses reizenden geistreichen Werks ausgesprochen. Das Original war in Bronze, eine Bronzekopie mit silberausgelegtem Diadem befindet sich in Villa Albani, zwei andere in Marmor sieht man im Museum Pio Clementinum des Vatikan und im Louvre. Die letztere, aus parischem Marmor, ist vortrefflich erhalten. Die größere Schlankheit der jugendlicheren Leibesformen abgerechnet, hat die Haltung des Leibes und die Stellung der Füße viel Aehnlichkeit mit dem ruhenden Faun desselben Meisters. Wie er aber in diesen Gestalten die reizende Jugendlichkeit des menschlichen Leibes verklärte, so wußte er auch die hohe Würde und den milden Ernst in seinem Ideal der allnährenden Mutter, der Demeter (Ceres) auszudrücken, als dessen Vollender ihn das Alterthum nennt. Seine Demeter sah Plinius in den Servilianischen Gärten zu Rom, und noch heute ist dort

die Ceres der Villa Borghese

die zuverlässigste und am vollständigsten erhaltene Statue dieser Göttin unter den zahlreichen, meist sehr unsicheren Ceresbildern unserer Museen. Der erhobene freundliche Kopf, von einem Diadem und einem Aehrenkranze umgeben, kommt in seinen Formen der Juno am nächsten, nur daß die Züge des Antlitzes durch den sanfteren mütterlichen Ausdruck unterschieden sind von dem Charakter der stolzen Königin des Olympos. Als kolossales Tempelbild, nahe an zehn Fuß, steht sie vor uns in der

Ceres des Vatikan,

im Pio Clementinischen Museum, zugleich ein Musterbild der Behandlung des Kolossalen. Alle Umrisse sind bestimmt und fernher wahrnehmbar, während doch in der Nähe nichts roh oder vernachlässigt erscheint. Besonders die Parallellinien der Gewandfalten sind so verständnißvoll geordnet, ihre Dimensionen so geschickt variirt, daß sie, ohne in der Entfernung den Blick zu verwirren, auch noch die Hauptformen des Nackten vortreten lassen, während sie von nahe betrachtet als vollendete Naturnachahmung erscheinen. Die Gestalt ist bekleidet mit einer einfachen, unter der Brust gegürteten langen Tunika, darüber als Obergewand ein ebenfalls gegürteter Peplos, der dem ganzen Gange des Untergewandes folgt. Die Kräftigkeit der starkbrüstigen Gestalt entspricht ganz der Schilderung des Dichters Lucrez in den Worten:

> Aber ein Weib, breitbrüstig und stark ist Ceres, des Bacchus Freundin. —

Aus der Zeit, in welcher es Sitte war, den kaiserlichen Frauen die Attribute von Göttinnen zu geben, sind uns eine Livia und eine Julia als Ceres, die letztere im Louvre, erhalten.

## Niobe und die Niobiden.

Praxiteles, dieser »Dichter in Marmor und Erz«, wie die alte Welt keinen mehr nach ihm gesehen, er, der die ganze Götterwelt des Olymp mit seinen Werken umfaßte und die lieblichsten Ideale der Schönheit, Lebens- und Liebeslust, Eros und Aphrodite, Dionysos und Apollon den Knaben, zusammt jener heiteren Welt der Faunen und Satyrn ins Dasein rief — er war es auch, der den tiefsten Schmerz des Lebens verklärend darzustellen die Kraft besaß. Wie er das Leid der tochterberaubten Mutter dargestellt hatte in seiner Demeter Katagusa, die ihre geliebte Proserpina selbst hinab zum Hades geleitete, so wußte er in seiner »Niobe mit den sterbenden Kindern«, wie Plinius die Gruppe nennt, dem erhabensten Schmerze, wie ihn ein ungeheures tragisches Geschick hervorruft, einen Ausdruck zu verleihen, der noch heute nach Jahrtausenden die Herzen der Menschen zu tiefem Mitgefühl bewegt.

Schon zu Plinius Zeit war man ungewiß darüber, ob Skopas oder Praxiteles die Gruppe der Niobe geschaffen. Natürlich kann es uns jetzt noch weniger einfallen, da Gewißheit geben zu wollen, wo schon vor Jahrtausenden Zweifel waltete. Wir mögen indessen auch aus diesem Zweifel etwas, und zwar etwas Wichtiges lernen. Einmal, daß zwischen beiden Künstlern in Styl und Ausdrucksweise eine sehr nahe Verwandtschaft herrschen mußte, um solches Schwanken des Urtheils der alten Kunstkenner auch nur möglich zu machen. Sodann zweitens, daß die Bescheidenheit der Alten in solchen Sachen des ästhetischen und kunsthistorischen Urtheils weit entfernt war von der Zuversicht so mancher modernen Antiquare, welche ein paar Jahrtausende später es sogar für möglich halten, bei einem alten Statuenfragment zu bestimmen, ob es wirklich von dem uralten Künstler Endöos, dem Zeitgenossen Solon's, herrühre oder nicht *).

*) Diese heitere Zuversicht z. B. besitzt der Verfasser der sonst sehr tüchtigen »Geschichte der griechischen Künstler«, H. Brunn (I, S. 98. 99).

Was den Praxiteles betrifft, so wissen wir jedenfalls, daß die Gestalt der Niobe eins seiner schönsten Werke war. Ein griechischer Dichter singt von demselben:

Götter verkehrten zum Stein mich Lebende, aber aus Stein hat
Wieder Praxiteles mir Seele und Leben verliehn.

Zu Plinius Zeit schmückte die Gruppe der Niobe und ihrer Kinder, wie dieser Autor erzählt, einen Apollotempel, den ein Unterfeldherr des Antonius erbaut und für den er nach römischem Brauche aus irgend einer griechischen Stadt diese Statuen geraubt hatte. Ob dieselben innerhalb des Tempels in einem Halbkreise aufgestellt, oder im äußeren Giebelfelde angebracht waren, läßt sich aus den Worten des Plinius nicht entscheiden. Aufgefunden wurden die Reste im Jahre 1583 bei dem Thore San Giovanni in Rom. Jetzt stehen sie in einem eigenen hellen großen Saale der Uffiziengallerie zu Florenz, wohin sie im Jahre 1772 versetzt wurden.

Allbekannt ist die Sage von dem tragischen Geschick der Niobe, dieser Mater dolorosa des griechischen Alterthums. Es klingt durch diese Sage jenes düstere Wort der Alten vom Neide der Götter über allzugroßes Glück der Sterblichen, wenn deren Demuth nicht den Sinn der Himmlischen wendet. Niobe, die Tochter des Tantalos und Schwester des Pelops, war aus einem Geschlecht, das vor allen anderen die Gewalt der Uebermuth strafenden Götter erfahren sollte. Sechs herrliche Söhne und ebensoviel blühende Töchter hatte sie, wie Homer (Il. XXIV, 602 u. folg.) singt, ihrem Gatten, dem Könige Amphion von Theben, geboren. Da vermaß sie sich, im Stolz auf ihr Glück, gleich zu sein der Latona, die ja nur zwei Kinder, Artemis und Apollon, geboren; —

Darob ergrimmten die Zwei und vertilgten sie alle, —

Apollon die Söhne, Artemis die Töchter, mit ihren Geschossen. Nur die Mutter allein blieb übrig, aber vom Schmerz betäubt ward sie zu Stein.

Die Poesie hatte diesen hochtragischen Stoff frühzeitig behandelt, und noch jetzt besitzen wir Fragmente der Niobetragödien von Aeschylos

und Sophokles. Aber auch die bildende Kunst hatte sich denselben nicht entgehen lassen. Schon Phidias hatte mit der Darstellung dieses strengen Götterstrafgerichts den Fußschemel seines olympischen Zeus geschmückt, und es ist wohl glaublich, daß dieses Relief des Phidias Muster wurde für manche unter den zahlreichen Darstellungen desselben Gegenstandes, die wir noch heute auf antiken Sarkophagen finden. Aber erst dem Praxiteles war es aufbehalten, dieses Todesgeschick der Schönheit und Jugend neben dem heiligen Schmerze der Mutter in seiner großen statuarischen Schöpfung hinzustellen als ewige, nie verstummende Todtenklage. In diesem Werke glauben wir das schöne Heidenthum selber in seiner höchsten Blüthe und zugleich im Momente seines Untergangs festgebannt in Marmor zu erblicken, wie eine versteinerte Ballade, die nur des Dichters bedarf, um durch sein Zauberwort in lebendigen Tönen zu erklingen. Die Mutter und die erste Tochter hielt schon Winckelmann für die einzigen Reste alter Plastik, welche uns eine vollkommene Idee von der höchsten Blüthe reinster griechischer Kunst geben könnten. Seitdem sind Werke des Phidias selbst für die Welt neu entdeckt, aber diese Niobe allein ist durch sie in ihrer Herrlichkeit nicht gemindert worden. Vielmehr ist sie gerade seit dieser Zeit in ihr volles Licht getreten durch die Erkenntniß der richtigen Aufstellung in der Mitte eines Ganzen, welches mit der tiefsinnigsten Kunst verbunden war zu lebendiger beziehungsreicher Einheit. Von dieser Einheit läßt nun freilich die Aufstellung der Florentiner Statuen, welche in zwei Reihen an den Wänden eines Saals einander gegenüberstehen, keine Vorstellung gewinnen. Allein es ist ausgemacht, daß alle bis jetzt bekannten Figuren der Niobiden in den verschiedenen Museen Europas nur auf die eine, durch Praxiteles erfundene Gruppe zurückgehen, und daß alle Wiederholungen einzelner Figuren und Gruppen sich nur wie einzelne Rhapsodien zu dem Ganzen eines Epos verhalten. Dieses Ganze aber hat die Aufgabe gelöst, den Untergang eines blühenden Geschlechts, die erschütternde Strafe menschlicher Vermessenheit in einem Werke darzustellen, dessen Tragik, nach des Dichters Worten, »den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt«,

in einem Werke, dessen Gleichen nicht wieder gedichtet worden ist, seit sein Schöpfer den Meißel aus der Hand legte, mit dem er diese marmorne Tragödie vollendet.

Diese Schöpfung des Praxiteles — von der uns die Originale jedenfalls noch in den Statuen der Mutter und zweier Töchter erhalten sind, wenn wir auch in den anderen nur treue Kopien besitzen — schmückte ursprünglich das Giebelfeld eines griechischen, dann, von den Römern geraubt, eines römischen Apollotempels. Hier verkündete sie die Gewalt des Gottes und seiner Schwester als der Rächer menschlicher Ueberhebung. Die Aufstellung, wie sie pyramidalisch in dem Tempelfrontispiz zu denken ist, haben Cockerell und Welcker überzeugend nachgewiesen. Die königliche Mutter mit der zu ihren Füßen hinsinkenden, ihr Haupt im Schooße der Mutter bergenden jüngsten Tochter bildete den Mittelpunkt der ganzen Komposition. Sie ist an der Schwelle des Hauses zu denken. Von hier aus übersieht ihr Blick das grause Schauspiel. Schon sind einige der Kinder von den Pfeilen der unsichtbaren Rächer entseelt zu Boden gestreckt; die anderen fliehen von beiden Seiten her dem schützenden Dache zu, theils schon getroffen, theils entsetzenvoll sich umschauend nach den schwirrenden Todesgeschossen; und in demselben Momente, ehe noch eins die Schwelle erreicht hat, von welcher herab die Mutter das Entsetzliche überschaut, ist es auch schon vollendet, oder wird es doch im nächsten Augenblicke vollendet sein. »Noch zwar erscheint Alles in der lebhaftesten Thätigkeit. Nur zwei Söhne sind völlig zum Tode niedergestreckt, wenige Kinder schwer verwundet, noch ist Hoffnung vorhanden, daß diese Tochter glücklich entrinnt, jener Sohn die bedrängte Schwester rettet, und das jüngste Kind scheint im Schooße der Mutter sicher geborgen. Aber während im Angesicht der Söhne sich noch Trotz ausspricht und Bewußtsein der Kraft, in den Mienen der Töchter nur Angst oder zärtliches Bangen, ist im Angesichte der schuldbewußten Mutter der Knoten schon gelöst, das Schicksal entschieden« *).

*) Vergl. Feuerbach: Nachgelassene Schriften III, S. 139.

Unendlich verschieden ist der Ausdruck der Niobe von den verschiedenen Beurtheilern aufgefaßt worden. Während einige, wie Ramdohr, »starre Furcht, entseelte Angst, den Uebergang zu ohnmächtig schlaffer Verzweiflung« wahrnahmen; andere, wie Schlegel, ihr Gesicht als »in Thränen schwimmend voll Angst und Betrübniß« bezeichnen, spricht Feuerbach in seinem vatikanischen Apoll einen ganz entgegengesetzten Eindruck aus. »Auf die ruhige kalte Maske ihres Hauptes ist die schreckliche Gewißheit geprägt, daß die Rache des Himmels nun gesühnt ist. Für keins ihrer Kinder ist diese Mutter mehr vorhanden, wie keins ihrer Kinder mehr für sie vorhanden ist. Ihr Schirmen des jüngsten ist nur bewußtlose Nöthigung der Natur; sie selbst mit ihrem emporgerichteten Haupte ist bereits die schweigende versteinerte Niobe des Aeschylus, die durchgeführte tragische Maske.« Keinen von diesen Eindrücken kann ich ganz den meinigen nennen, obschon jeder etwas Richtiges enthält. Denn in diesem wunderbaren Werke ist es der Kunst gelungen, das Nacheinander der blitzschnellen Uebergänge als ein Nebeneinander derselben so darzustellen, daß neben den Empfindungen der von angstvoller Verzweiflung erfüllten Mutter zugleich das Bewußtsein der Heroine, der Königin nicht verloren geht, welches sich selbst im Unterliegen gegen die allmächtigen von ihr beleidigten Götter behauptet. Ergebung in das Verhängniß liegt in ihrem zum Himmel gerichteten Blicke, aber ihre Hoheit rechtet selbst wider ihren Willen mit den erzürnten Olympiern. Diese »Symbolik in einander übergehender Seelenzustände« ist es, die nach Welcker's treffendem Ausdrucke uns in derselben Gestalt, bei der furchtbaren Ueberraschung durch das erbarmungslose Geschick, den natürlichen Muth und Stolz der hohen Frau noch in demselben Momente schauen läßt, wo beide überwältigt zusammensinken werden. Sie ist es, die uns zu gleicher Zeit den Ausbruch der Thränen, die nie versiegen sollen, die thätige großherzige Mutterhülfe, die Kraft, die dem Erstarren nicht wehren, doch nicht zum Unterliegen kommen lassen kann, vor die Seele führt. Wir sehen noch die Niobe, die glücklich war, in der stolzen Haltung des Arms, in dem edlen Anstande, der zur Natur ge-

worden durch Sitte und Gewöhnung; und zugleich, indem unser Blick immer wieder von der Gestalt und von der ganzen Gruppe auf das Antlitz als den Mittelpunkt des Ganzen zurückkehrt, fühlen wir, wie bald sie in Thränen zerfließen wird. In der Tiefe dieses erhabensten Schmerzes, der die ganze Gestalt durchzittert, sehen wir gleichsam die Niobe vorgebildet, welche erstarren soll zum einsamen epheuumrankten Felsen, von dem rastlos rieselnde Quellen herabrinnen, und dessen Scheitel ewiger Schnee in seine Schleier hüllt.

Von den in Florenz aufgestellten Figuren gehören außer der Mutter und der jüngsten Tochter nur zehn zu der ursprünglichen Gruppe, fünf Söhne, vier Töchter und der Pädagog. Auszuscheiden sind ein Pferd, welches an derselben Stelle gefunden wurde, und drei Figuren, von denen die eine als ein Diskuswerfer, die zweite als eine Psyche und die dritte als eine Terpsichore erkannt worden sind. Dagegen hat Thorwaldsen noch in dem sogenannten Narcissus der Florentinischen Sammlung einen verwundeten Niobiden entdeckt, und von den in mehreren Museen zerstreuten Niobiden, welche todte oder sterbende Söhne der Niobe vorstellen, sind, nach Feuerbach's Ueberzeugung, gewiß die Originalstatuen von zweien derselben mit der ursprünglichen Gruppe des Praxiteles vereint gewesen. Diese ursprüngliche Gruppe muß man sich, ihrer Aufstellung im Giebeldreieck gemäß, so vorstellen, daß von der kolossal gehaltenen Gestalt der Mutter abwärts nach beiden Seiten die übrigen Figuren nach ihrer abnehmenden Größe geordnet waren, wo denn zwei Bilder todt niedergestreckter Kinder die Endpunkte des Dreiecks bildeten. Nach Welcker enthielt die Originaldarstellung funfzehn Figuren, d. h. außer der Mutter und dem Pädagogen sieben Söhne und sieben Töchter, während Homer und die Epigramme, welche sich auf das Schicksal der Niobe beziehen, nur von sechs Paaren der Niobiden sprechen.

Soweit wir die zu dem Ganzen gehörenden, noch vorhandenen Figuren übersehen, lassen sich dieselben in vier Gruppen, von je zwei Personen, und in acht bis neun andere Einzelfiguren sondern. Wie dieselben in der ursprünglichen Komposition gestellt gewesen sein

mögen, das läßt sich freilich nicht mehr bei allen mit Gewißheit bestimmen. Doch möchte folgende Anordnung nicht allzuweit vom Richtigen entfernt sein.

Erste Gruppe. In der Mitte die Mutter mit der jüngsten Tochter. Das schmerzerstarrte Haupt klagend zum Himmel gerichtet, hält sie mit der Rechten das Kind, das sich in ihren Schooß geflüchtet, während sie mit der Linken das lange faltenreiche Mantelgewand in weiten Bogenwölbungen gegen das Haupt zieht. Sie ist kolossal gehalten, und indem sie die Knie einbiegt, um das in ihren Schooß sich bergende Kind aufzunehmen, über welches sie sich zugleich schützend mit dem Leibe vorbeugt, wächst ihre Gestalt, gerade indem sie an Höhe zu verlieren scheint, in der Vorstellung des Beschauers noch über das wirkliche Maß hinaus. Die Niobe ist 6 Fuß 5 Zoll hoch, der Belvederische Apoll noch um einen Zoll höher, aber ihre Formen sind soviel größer angelegt, und die Wirkung jener eingebogenen Haltung, verbunden mit der massenhaften Gewandung, so mächtig, daß der Apoll ihr gegenüber gestellt, wie zu München im Abgusse, nur eben lebensgroß erscheint. Der Kopf im Ganzen genommen, zeigt entschiedene Aehnlichkeit mit dem herrlichen Haupte der Knidischen Venus zu Madrid, und spricht auch dadurch für Praxiteles als den Schöpfer der ganzen Gruppe.

Die drei anderen Gruppen vertheilen sich nun folgendermaßen. Zur Linken der Niobe ist die

zweite Gruppe: Der Pädagog mit dem jüngsten Knaben, auch die Gruppe von Soissons genannt, weil sie dort in dieser Zusammenstellung im Jahre 1830 gefunden wurde. Eine solche Nachbildung einzelner Figuren und Gruppirungen eines größeren Ganzen war bei den Alten sehr gewöhnlich. Wie die jüngste Tochter bei der Mutter, so sucht der jüngste Sohn bei dem Pädagogen Schutz und Hülfe. Eine gleiche Entsprechung zeigt sich in den beiden anderen Gruppen, welche auf verschiedene Seiten vertheilt zu denken sind. Denn während zur Linken der Mutter in der

dritten Gruppe, welche nach einer antiken Gemme zusammengestellt ist, eine Schwester sich bemüht, in ächt weiblicher Selbstvergessenheit den neben ihr niedergestürzten Bruder schirmend mit ihrem hoch über die Schulter aufgezogenen Gewande zu decken, so sehen wir in der

vierten Gruppe umgekehrt eine Schwester, verwundet niedergesunken auf das Knie ihres Bruders, der sie wie helfend um die linke Schulter faßt, während er mit dem um die Rechte gezogenen Gewande einen zweiten Pfeil von sich selber abzuwehren trachtet. Auch diese Gruppe ist zusammengesetzt nach einer ähnlichen des Vatikan, welche früher fälschlich als Cephalos und Prokris bezeichnet wurde. Der Parallelismus in diesen beiden letzten Niobidengruppen ist ebenso unverkennbar, wie die feine Seelenkunde, welche der Meister, der sie schuf, an ihnen bewährte. Die Bewegung des helfenden Bruders ist weit lebhafter, als die der Schwester. Er denkt noch zugleich an die eigene Gefahr, und sein Blick ist wie hülfesuchend über die Schwester hinaus in die Weite gerichtet. Die helfende Schwester der anderen Seite steht still bei dem aufs Knie gestürzten Bruder; ihr Antlitz ist allein auf ihn gerichtet, und die schützende und helfende Bewegung beider Arme und des Gewandes gilt nur ihm allein. Ebenso vortrefflich ist der Gegensatz der Empfindungen in den beiden Gefallenen ausgedrückt. Der tödtlich getroffene Niobide, die Rechte krampfhaft in die Seite, die Linke auf einen Felsblock gestemmt, blickt mit zornigem Trotze auf gegen den Himmel, woher unsichtbar das Verderben kam. Seine ganze Haltung ist trotzender Widerstand bis zum letzten Hauche. Ganz das Gegentheil die verwundete Schwester der anderen Gruppe. Still, wie eine geknickte Blume, sinkt sie nieder zu des Bruders Füßen, und das niedersinkende Haupt, der matt herabfallende linke, wie der rechte, dem Herabgleiten von dem haltenden Knie des Bruders nahe Arm, vereinigen sich zu dem sanften Bilde schmerzlicher Ergebung in ihr unschuldig erlittenes Geschick.

Zwischen der Mutter und dem Pädagogen stellen wir (9) eine Figur des Berliner Museums, welche dort den Namen einer Tochter der Niobe führt. Daß sie zu der Niobidengruppe gehört, ist nach Styl,

Anlage und Arbeit unbezweifelt. Aber schon Gerhard hat in seiner Beschreibung der Statue bemerkt, daß dieselbe keiner der zu dem großen Ganzen gehörigen Figuren völlig entspricht. Ich sehe in ihr die Gestalt der Amme, welche als Begleiterin für die Töchter außer dem Hause so wenig fehlen durfte, wie der Pädagog für die Söhne. Für diese Erklärung der Figur sprechen mehrere Umstände. Ihr Profil ist entschieden ungriechisch und zeigt die fremdländische, wenn auch fürstliche Abstammung dieser Pflegerin der Königskinder, die im Alterthume wie eine zweite Mutter geehrt wurde. Ihr Alter ferner ist längst über die Jugendblüthe hinaus, und statt als Tochter darf die Gestalt dem Alter nach, vielmehr als eine ältere Schwester der Niobe gelten. Dafür spricht auch die schon mehr geschwundene Fülle der Formen, zumal des Busens. Die stattliche Gestalt, fünf Fuß acht Zoll hoch, aus griechischem Marmor, blickt mit einer Art wilden und doch ängstlichen Zornes nach oben, entsetzt über die Gewalt, welche ihre edlen Königskinder zu verletzen wagt. Die Arbeit ist *) auch in der breiten kühnen Behandlung völlig übereinstimmend mit den unbezweifelt ächten Ueberbleibseln der Gruppe zu Florenz. Die Bewegung des Schreitens ist mäßig, wie bei einer, die da fühlt, daß das Verderben nicht ihr gilt.

Zur Rechten der Mutter und ihr zunächst sind zwei Töchter zu stellen. Die erste (10) hat soeben, schon nahe der Schwelle, den tödtlichen Pfeil im Genick empfangen. Die linke Hand krampfhaft zurück über die Schulter gewendet, während die Rechte das zum Lauf emporgefaßte Kleid los läßt, scheint sie dem Momente des Zusammenbrechens nahe zu sein. Wie diese Figur zusammenzuckendes Einhalten, so ist die ihr folgende andere (11) ganz flüchtige Bewegung. Hoffnung auf Rettung, Staunen mit Furcht gemischt, sprechen sich aus in der ganzen Gestalt. Dann kommt die bereits besprochene dritte Gruppe, und hinter dieser (12) ein fliehender Niobide. Gewaltsamsten Schwunges einen Felsen hinauf-

---

*) Nach dem Urtheil des trefflichen Bildhauers Wredow zu Berlin, der in dieser Statue gleichfalls die Amme der Niobiden erkennt.

schreitend, nur das Haupt zurückgewendet, strebt der ganze Körper fort von der Gegend, von welcher die Gefahr kommt. Die ihm entsprechende Figur (13) auf der anderen Seite, gleichfalls im wilden Satze einen Felsen hinanstürmend, ist nur durch das vorwärtsgewendete Haupt mit dem ruhenden Ausdruck des rechten Arms und durch die Haltung des um den linken Arm geschlungenen Gewandes von jenem verschieden. Die vorletzte Figur (14) auf der einen, wo nicht auf beiden Seiten, bildete wohl der früher sogenannte Narcissus der Florentiner Sammlung, ein lieblicher Jüngling, der auf beide Knie gesunken mit der Linken nach der Wunde im Rücken langt, während er die Rechte noch, wie abwehrend, in die Höhe streckt. Sein Gegenstück ist uns vielleicht dem Motive nach erhalten in dem herrlichen Ilioneus der Münchner Sammlung. Hier sind Angesicht und beide Arme nach oben gerichtet, während dort, mit Ausnahme des einen Arms, das Entgegengesetzte stattfand. Der schöne Jüngling scheint um Gnade zu flehen. Den Namen aber gab man dieser Statue nach dem Ilioneus, dem letzten Sohne der Niobe, der, wie Ovid in seinen Metamorphosen singt, durch sein Gebet Apollo's Mitleid erregte. Wenn es auch zu viel von Schorn behauptet ist, daß neben der Formenschönheit und vortrefflichen Ausführung dieser Statue alle übrigen noch von der Gruppe der Niobe vorhandenen Bildsäulen nur als mittelmäßige Kopien erscheinen; so muß man doch eingestehen, daß es kaum noch ein Bildwerk des Alterthums giebt, das mit so vielem Rechte, als dieser Ilioneus, Anspruch machen kann, als ein Originalwerk höchster griechischer Kunst zu gelten. Und so mögen wir denn auch in dem Anschauen dieses Werks uns der Freude hingeben, eine Arbeit des Meisters Praxiteles selber, wenn auch verstümmelt, vor uns zu sehen.

Es bleiben jetzt noch die beiden Figuren übrig, welche im Tode langausgestreckt in den beiden Endwinkeln des Giebelfeldes zu denken sind. Die eine von diesen, ein Niobide (15), ist außer Florenz noch in Dresden und am schönsten in der Glyptothek zu München vorhanden. Der letzte Moment des Todes ist in der Miene des Angesichts, in den letzten Zuckungen des schon zur Erstarrung gestreckten Körpers mit höch-

ster Wahrheit und doch so schön, ja anmuthsvoll dargestellt, daß sich keine Regung von Schauer oder Widerwillen der Seele des Betrachters bemächtigt. Die ihr entsprechende Figur (16), ohne Zweifel eine der Töchter, ist nicht mehr vorhanden.

Wenn wir in Gedanken diese Reihe von Gruppen und Figuren überblicken, welche der Genius des Künstlers zu harmonischer Einheit verbunden hat, so sehen wir einen Reichthum von Motiven und Situationen vor uns, deren Schönheit und Gedankentiefe, deren auf einander bezogene Stellung, Haltung und Gruppirung doch wieder ohne allen ängstlich gesuchten Parallelismus nur dem Gesetz des Schönen und in sich Harmonischen folgen. Und wenn es auch nimmer gelingen kann, die Komposition selbst in ihrer ganzen ursprünglichen Schönheit uns vor die Augen zu stellen, so ist doch selbst der Versuch ein Genuß: die zerstreuten, zum Theil trümmerhaften Reste sich wieder als ein Ganzes vor die Seele zu führen.

## Die strafenden Götter.

Es hat Leute gegeben, welche sich diese marmorne Niobidentragödie nicht zu denken vermochten, ohne die Anwesenheit der Urheber dieser Jammerscenen. Zu diesen gehören Hirt und der in Rom lebende bairische Bildhauer Martin Wagner *), der sogar zu behaupten wagte: »ohne die Anwesenheit des Apoll und der Diana sei die Bedeutung der ganzen Gruppe unmöglich zu begreifen, da man ebensowohl glauben könne, die Gruppe stelle eine Mutter vor, die mit ihren Kindern giftige Erdschwämme genossen, deren schädliche Wirkung sie bereits empfinden!« Allein wenn man schon im sechzehnten Jahrhundert die Niobiden sogleich erkannte, als man ihre verstümmelten Reste ohne die beiden Götter aus dem Schutte hervorzog, so wird es sicher den Alten nicht schwer gewesen sein, der ganzen Gruppe gegenüber die Idee des Künstlers zu

*) S. Ein Jahr in Italien I, S. 110.

fassen. Wer den vatikanischen Apoll und die Artemis von Versailles neben diese Statuen setzen wollte, der würde erleben, daß sie neben dieser Niobe nicht nur ihre göttliche Hoheit einbüßen, sondern sogar von der Macht dieser untergehenden Sterblichen erdrückt werden möchten, statt als Rächer ihres Uebermuths zu erscheinen. Praxiteles bewährte auch hier seine künstlerische Weisheit. Gerade die Abwesenheit der strafenden Götter, gerade der Umstand, daß die Macht, deren verderbenbringende Wirkung unsere Sinne trifft, unsere Augen so gut wie den Getroffenen verborgen bleibt, dies eben ist es, was jene magische Wirkung des Gewaltigen, Schauervollen vermehrt, die allein dem Gebiet des Geheimnißvollen, Unbegrenzten eigen ist. Das tödtliche Geschoß erscheint unserer Phantasie um so furchtbarer und unvermeidlicher, weil es von unsichtbaren Händen niedergesendet wird. Und so öffnet sich, nach Feuerbach's schönem Worte, die Gruppe, welche in der Wirklichkeit durch die Schranken der Symmetrie geschlossen war, gegen ein Unendliches, das mit den Sinnen nicht erfaßbar ist.

Freilich sind die pfeilesendenden Gottheiten in gewissen Reliefdarstellungen dieser Gruppe auf Sarkophagen als kleine Figürchen in den oberen Ecken zu schauen. Es war nämlich in römischer Zeit die Darstellung des Niobidenschicksals ein beliebter Gegenstand für Sarkophage, zumal für solche, welche die Gebeine mehrerer Todten aus ein und derselben Familie umschlossen. Aber was sich der für den Tagsgebrauch arbeitende Steinmetz bei einem solchen Relief, der Deutlichkeit wegen, erlauben durfte, das mußte der große Künstler verschmähen. Und wie wir in der Niobidengruppe des Praxiteles nur die Wirkungen, nicht die Ursachen wahrnehmen, so haben auch jene großen Künstler, welche den Himmelssturm der Giganten in den Tempelgiebeln zu Agrigent und am Hereion zu Argos schufen, wenn wir nach einem Sarkophagrelief des vatikanischen Museums (Mus. Pio Clem. II, Taf. 10) urtheilen dürfen, weder den blitzeschmetternden Zeus noch die Lanzenschwingerin Pallas Athene, noch überhaupt irgend einen der Götter dargestellt, gegen den

die Bewegungen der riesigen Aufrührer gerichtet waren. Auch sie haben es vorgezogen, von den Wirkungen, die sie zeigten, auf die Ursachen schließen zu lassen, die sie verborgen hielten.

## Andere Darstellungen der Niobidenfabel.

Schon die Gedichte der griechischen Anthologie zeigen, daß außer der Praxitelischen Komposition noch andere gleichfalls berühmte Darstellungen desselben Gegenstandes im Alterthum vorhanden waren. Eine Niobe mit aufgelöstem Haar und drohend zum Himmel erhobener Hand inmitten ihrer theils fliehenden, theils schon von den Pfeilen erreichten und niedergestreckten Kinder schildert der Dichter Antipater. Ein anderer Dichter, Meleager, beschreibt die verschiedenen Stellungen der sechs Töchter mit den Worten:

> Die hier fällt an die Brust der Erzeugerin, jene zur Erde,
> Diese umfasset das Knie, jene verbirgt sich im Schooß;
> Eine bedroht aus der Ferne der Pfeil; die fühlt in der Brust ihn;
> Jene mit brechendem Aug' suchet das schwindende Licht.

Und endet dann mit der folgenden Schilderung der Niobe selbst:

> Nun schließt starrend die Mutter die sonst vielredenden Lippen,
> Und vom Schrecken betäubt wird sie, noch lebend, zum Stein.

Auf Vasengemälden findet sich die Darstellung gleichfalls, am häufigsten aber auf Sarkophagen und Reliefplatten, deren Welcker in Allem nicht weniger als zwölf aufzählt. Die schönste derselben ist das ehemals Borghesische Relief in Venedig. Auch die in München und im Lateran-Museum aufbewahrten sind von Werth, und wäre es auch nur, um durch Vergleichung dieser Darstellungen mit der des Praxiteles sich die einfache Erhabenheit der letzteren noch augenfälliger vor die Seele zu führen.

Praxiteles muß ein hohes Alter erreicht haben. Schon die ungeheure Anzahl seiner, über die ganze hellenische Welt verbreiteten Arbeiten macht dies wahrscheinlich, obschon uns alle weiteren Lebensnachrichten mangeln. Seine geliebte Thespierin, die schöne Phryne, bildete er zweimal, in Marmor und in vergoldetem Erz, die erstere für ihre Vaterstadt, die andere für das delphische Heiligthum. Auch Genredarstellungen aus dem Alltagsleben waren dem Künstler nicht zu gering. Eine Frau, die sich Schmuck um Hals und Arme legt, wird als ein von ihm ausgeführtes Motiv ausdrücklich erwähnt, und seine heitere Schalkhaftigkeit durfte es sich auch wohl erlauben, in einer statuarischen Gruppe aus Erz die fröhliche Anmuth einer reizenden Hetaire der trübseligen Gestalt einer legitimen Hausherrin gegenüber zu stellen. Vielleicht hatte er diesen Kontrast, wie Plinius anzudeuten scheint, im eigenen Leben erfahren, und es ist Pedanterie, wie Böttiger thut, da von frecher Darstellung zu sprechen, wo wir eben nur den künstlerischen Humor sehen, der auch das Leichtfertige durch Naivetät zum Kunstwerk adelt. Praxiteles muß ein liebenswürdiger Mensch gewesen sein, dafür bürgt schon der einzige Zug, den Plinius unmittelbar nach der Beschreibung der eben gedachten Gruppe erwähnt. Kalamis, ein trefflicher Meister der Phidiassischen Zeit, hatte ein Viergespann in Erz gebildet, das allgemein bewundert wurde. Kalamis war unerreichbar in der Bildung der Rosse, aber minder glücklich in der Darstellung von Menschen, und so war ein großer Abstand zwischen dem Viergespann und seinem Lenker. Praxiteles' liebevoller Sinn konnte es nicht ertragen, daß des alten Meisters Ruhm darunter leide; und damit das edle Werk zu seiner vollen Wirkung komme, goß er eine andere Figur des Wagenlenkers und setzte sie an die Stelle der alten. Wohl durfte Plinius diesen schönen Zug mit den kurzen Worten charakterisiren: habet simulacrum et benignitas ejus, »auch seine menschliche Liebenswürdigkeit hat sich in einem Werke verewigt!«

Zwei Söhne, zugleich seine Schüler, waren tüchtige Meister, die Erben der Kunst ihres Vaters, wie sie Plinius nennt. Von dem einen

derselben, dem Kephisodot, haben wir wahrscheinlich noch sein berühmtestes Werk übrig. Es ist dies

## die Gruppe der Ringer zu Florenz.

Ursprünglich für die Stadt Pergamus in Kleinasien gearbeitet, wurde sie von dort durch römische Habsucht nach Rom geschleppt, wo sie zugleich mit der Gruppe der Niobe an ein und demselben Orte gefunden wurde. Noch Winckelmann glaubte, daß sie mit zu der letzteren gehört habe; und möglich ist es allerdings, daß der Besitzer jener Villa, unter deren Trümmern alle diese Werke hervorgezogen wurden, nach eigener Phantasie diese Ringergruppe jenem von ihm zusammengekauften oder geraubten Statuenvereine beigesellte. Lautete ja doch die Sage bei dem römischen Dichter Ovid, daß die Niobiden auf dem Ringplatze von dem über sie einbrechenden Geschick ergriffen wurden. Auch war ohne Zweifel zu der Zeit, als diese Statuen ihren letzten Standort in der Villa eines römischen Großen erhielten, die ursprüngliche Komposition der Schöpfung des Praxiteles längst nicht mehr bekannt. Dazu kommt, daß die Köpfe dieser Ringer, welche den Statuen aufgesetzt, und aus anderem, feinerem Marmor als die Leiber gearbeitet sind, in ihren Zügen eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den Köpfen der Niobiden zeigen. Das Alles ist indessen nicht beweisend für jene Annahme, und erklärt sich viel leichter dadurch, daß der Künstler, der diese Ringer schuf, eben ein Sohn des Meisters der Niobidengruppe war.

Die Aufgabe, welche sich der Schöpfer dieser Gruppe gestellt hat, war offenbar die Darstellung eines Ringkampfs in einem seiner bewegtesten und an Motiven fruchtbarsten Momente. Der eine Ringer ist niedergeworfen, aber der Sieg des anderen ist noch immer zweifelhaft. Zwar hält er den auf die Knie gestürzten Gegner mit mächtigem Drucke des linken Arms, der Brust und der über seine Weichen gespannten kräftigen Schenkel nieder, während er die Rechte zum entscheidenden Schlage oder Stoße über der rechten Hüfte zusammenballt. Aber wir sehen auch, wie

der unten liegende Ringer nicht ganz erfolglos mit allen Kräften sich zu erheben strebt, wie seine Rückenmuskeln und die Muskeln der Schenkel zu diesem Zwecke gewaltig schwellen, und der linke Arm mit der gegen die Erde gestützten Hand die Last des eigenen und des auf ihm wuchtenden fremden Körpers mächtig zu heben im Begriff ist. Wir haben hier ein Bild von dem Ring- und Faustkampfe, dem sogenannten Pankration, der Alten, in welchem fast alle Theile des Leibes in Thätigkeit waren, wo Arme und Schenkel, Ellenbogen und Knie, Hände und Füße, Nacken und Schultern sich angreifend und abwehrend in Bewegung setzten, und Griffe, Stöße, Schläge und Umschlingungen aller Art zur Anwendung kamen.

Die Ausführung ist sowohl in der Anordnung der Figuren, wie in der Behandlung des Marmors von höchster Vollendung. Fleisch auf Fleisch legt und drückt und fügt sich mit wunderbarer Geschmeidigkeit an einander, und trotz der gewaltigsten Anstrengung, in der sich Glieder und Muskeln befinden, ist doch die Zierlichkeit und Sorgfalt, der Ausdruck des Feinen, Weichen und Zarten vorherrschend. Die kunstgemäße Verschlingung der Ringenden ist so bewundernswürdig abgewogen, alle Glieder sind, jedem Standpunkte gegenüber, so weislich ausgetheilt, daß rundum nirgends eine Ansicht leer oder überfüllt erscheint und überall das schöne Dreieck der Gruppe uns entgegentritt *). —

Aus der Zeit des Praxiteles und seiner Schule besitzen wir endlich noch ein berühmtes Werk, dessen Kopie uns in dem

Raube des Ganymedes

im vatikanischen Museum erhalten ist. Die jugendliche Gestalt des schönen Hirtenknaben wird von dem Adler des Zeus, der ihn unter der Brust mit beiden gewaltigen Fängen sanft umfaßt hält, im Schwunge der weit ausgebreiteten mächtigen Flügel zum Olymp emporgetragen. Das Original bildete der Athener Leochares in Erz. Plinius schildert

*) Vergl. Meyer zu Winckelmann's Kunstgeschichte. Bd. VI, S. 164—166.

es mit den Worten: der Adler scheine zu empfinden, wen er raube und für wen, und hüte sich vorsichtig, den schönen Leib durch das Gewand hindurch mit seinen Krallen zu verletzen.

Bei diesem Werke, dessen Aufgabe, die Darstellung einer schwebenden Gestalt, eigentlich die Grenzen der Plastik zu überschreiten scheint, ist vor Allem das Genie des Künstlers zu bewundern, der die Schwierigkeiten eines solchen Vorwurfs so glücklich zu überwinden und das Unmögliche möglich zu machen verstanden hat. Aber diese alten Meister wußten, daß der beste Bundesgenosse ihrer Kunst die Einbildungskraft des Beschauers sei, und daß diese, nur leise angeregt, ersetze, was dem Künstler vollständig darzustellen irgend welche Schranke seiner Kunst, wie hier, verbot. So ist denn auch in diesem Werke Alles darauf berechnet, in dem Beschauer die Vorstellung einer Höhe und des Schwebens in ihr zu erwecken. Der aufwärts gerichtete Kopf des Adlers, wie des Knaben, der schwebend aufstrebende Zug in der ganzen Gestalt des Ganymed, das richtig vertheilte Gleichgewicht der Gruppe, und endlich der unten an der Basis angebrachte, mit verwundertem Bellen nach oben schauende Hund, — das Alles sind Hebel, welche der Künstler für seinen Zweck nicht erfolglos in Bewegung setzte. Rechnen wir dazu, daß bei dem Erzoriginal die Nothwendigkeit einer schweren in die Augen fallenden Stütze wegfiel, die der Marmorarbeiter nicht entbehren konnte, so läßt sich die Wirkung, welche das Werk des Leochares übte, nicht zauberisch genug denken. Goethe hat in seinem schönen Gedichte Ganymedes dies sehnsuchtsvolle Hinaufstreben in den Schlußzeilen vortrefflich ausgedrückt:

Hinauf, hinauf strebt's:
Es schweben die Wolken
Abwärts, die Wolken
Neigen sich der sehnenden Liebe.
In Eurem Schooße
Aufwärts!
Umfangend Umfangen!
Aufwärts an deinen Busen,
Alliebender Vater!

Zugleich ein reizendes Beispiel, wie die uralte Sage hellenischer Dichtung, von der Kunst verleiblicht und gestaltet, noch Jahrtausende später, geläutert von allen Schlacken sinnlich roher Deutung, zum Ausdruck geworden ist für die tief eingeborene, aufwärts dringende Sehnsucht der Menschenbrust, die derselbe Dichter seinen Faust aussprechen läßt von dem Empfinden des Menschen —

— Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt! —

Die Züge des Ganymed haben einen so individuellen Ausdruck, daß man fast glauben möchte, hier ein Grabdenkmal zu sehen. Es lag den alten Künstlern nahe genug, bei dem frühen Tode schöner Knaben diese mythologische Vorstellung zu wählen, die so viel Anmuthiges und Tröstliches für die trauernden Eltern haben mußte. Mädchengestalten auf einem Schwane sitzend, der sie über das Meer zu den Inseln der Seligen trug, kommen mehrfach vor als plastischer Schmuck von Grabdenkmälern, und zu ihnen bildet jene Ganymedische Gruppe eine sehr passende Entsprechung.

## Das Denkmal des Lysikrates.

Ein völlig sicheres Kunstwerk aus der Zeit des Praxiteles ist uns in einem der wenigen architektonischen Monumente zu Athen erhalten, welche den allgemeinen Ruin der kunstgeschmücktesten Stadt der Welt überdauert haben.

An der östlichen Seite der Akropolis erhebt sich auf hoher viereckter Grundmauer ein kleiner geschlossener Rundbau, dessen sechs Säulen eine flache Kuppel aus einem Marmorsteine tragen. »Die Laterne des Demosthenes« nennt ihn das heutige Volk, und erzählt sich, daß der große Redner darin seine Reden studirt habe. Eine Inschrift erzählt uns seine wirkliche Bestimmung. Lysikrates, ein angesehener Athener, hatte im Wettkampfe der Chöre den Preis mit dem von ihm gestellten und aus-

gestatteten Festchore bei einer theatralischen Aufführung davongetragen. Dieser Preis bestand für den Choragen oder Chorgeber in einem ehernen künstlich gearbeiteten Dreifuße. Wer ihn gewann, hatte das Recht, als Ehrenlohn für die großen Geldopfer, welche er dem gemeinen Wesen gebracht, den erhaltenen Siegespreis öffentlich auf einem eigens dazu erbauten Monumente aufzustellen; und so groß war die Anzahl solcher Denkmäler in Athen, daß eine eigene Straße davon den Namen der Tripoden- (Dreifuß-) Straße führte. Ein solches Denkmal nun ist uns in dem choragischen Monumente des Lysikrates erhalten, und noch sieht man auf der Dachwölbung des zierlichen Baues den in Form einer Blume geschnitzten marmornen Untersatz, welcher einst dazu diente, den ehernen Dreifuß zu tragen. Das runde Tempelchen selbst ist mit einem Friese geschmückt, dessen Marmorreliefs eine tragikomische Scene aus dem Leben des Dionysos, also des Gottes darstellen, welchem die theatralischen Festdarstellungen geweiht waren.

Das Süjet zu jenem Friese lieferte dem Künstler die Erzählung des sechsten homerischen Hymnus. »Einst,« so erzählt der Homeride, »erschien der Sohn der herrlichen Semele am Ufer des Meeres in seiner ganzen jugendlichen Götterschönheit, umflattert vom dunklen Lockenhaar, die gewaltigen Schultern gehüllt in Purpurgewandung. Vorübersegelnde tyrrhenische Seeräuber, die ihn sahen und für einen Königssohn hielten, bemächtigten sich seiner in Hoffnung auf reiches Lösegeld. Aber die Fesseln, die sie ihm anzulegen versuchten, fielen ab von Händen und Füßen. Vergebens warnt der Steuermann die Genossen: das sei kein sterblicher Mensch, sondern irgend ein Gott, den sie zu reizen sich hüten möchten. Der Piratenhauptmann will von solcher Göttlichkeit nichts wissen, er schilt den Steuermann derb aus, und sticht mit seinem Gefangenen in die See. Da plötzlich beginnen die Wunderzeichen. Duftende Weinfluthen überströmen das Fahrzeug, traubenschwere Wein- und Epheureben umranken Segel und Mastbäume bis hinauf zur höchsten Spitze, Kränze schlingen sich um die Ruder. Von böser Ahnung ergriffen rufen die Räuber dem Steuermann zu, nach dem Lande hinzuwenden. Da er-

scheint vor ihnen, statt ihres Gefangenen, am Vorderende des Schiffes ein riesiger Löwe, während eine gewaltige Bärin in der Mitte des Fahrzeugs sich dräuend aufrichtet und sich mit einem Satze auf den Hauptmann stürzt. Von Angst und Entsetzen ergriffen sprangen die Anderen über Bord und wurden in Delphine verwandelt. Nur der Steuermann blieb zurück, und ward reich belohnt von dem dankbaren Gotte, der, wieder in seine ursprüngliche Göttergestalt verwandelt, ihm zurief:

Sei nur getrost, o Mann, denn du hast meinem Herzen gefallen!
Ja, ich bin Dionysos, der Donnernde, Semele's Sohn und
Zeus', dem sich einst in Liebe des Kadmus Tochter vereinte.

Diese Züchtigung der frevelhaften tyrrhenischen Piraten durch den beleidigten Gott hat nun der Künstler in einer Reihe von Reliefs dargestellt. Da aber der Vorgang selbst, wie ihn der Dichter schildert, mit seinen Wundern und Verwandlungen sich einer directen Versinnlichung durch die plastische Kunst entzog, so liefert die Ausführung ein lehrreiches Beispiel von der schöpferischen Freiheit, mit welcher sich die alten Künstler bei solchen Aufgaben bewegten. Der unsrige verlegte zunächst die Scene vom Schiffe auf das Meeresufer. Hier ruht vor uns in der Mitte der Gruppe die göttliche Jünglingsgestalt des Dionysos auf einem Felsen, mit einem Löwen spielend, der nach der Weinschale in der Hand des Gottes verlangt. Wie diese letztere als Symbol dient für die Rebenranken und Weinströme der Dichtung, so vertritt der Löwe zugleich die Thiergestalt, in welche der Gott sich der Sage nach verwandelte. Die Züchtigung aber, welche dort der Bär über den Führer der räuberischen Rotte verhängt, übernehmen hier die treuen Begleiter des Gottes, die Satyrn und Silenen. Sie sind zur Hülfe ihres Herrschers herbeigeeilt, und wir sehen sie die erschreckten Räuber mit Fackeln und Prügeln verfolgen und in die See jagen. Die Verwandlung der Tyrrhener in Delphine ist nur in wenigen Figuren am Ende des Reliefs angedeutet. In der ganzen übrigen Darstellung befinden wir uns überall auf dem Boden eines wirklichen und zwar eines bereits völlig entschiedenen Kampfes,

der zu beiden Seiten des in der Mitte ruhig gelagerten Gottes die bewunderswürdigsten, eben so kühnen und naturwahren, als zierlichen Stellungen und Gruppen darbietet. Auch ein gewisser Anflug von ironischem Humor ist bei der Behandlung nicht zu verkennen, und höchst ergötzlich ist es zu sehen, wie ein alter zu spät gekommener Satyr, obschon der Kampf bereits beendet erscheint, sich mit aller Kraftanstrengung bestrebt, von einem Baumstamme einen tüchtigen Knittel abzubrechen, um zuguterletzt auch noch seinen Theil wenigstens am Drauf- und Todtschlagen zu haben. Seine wild im Winde zurückflatternde Nebris verkündet die Wuth, mit der er herangestürzt ist, und wir sehen hier zugleich ein Beispiel, wie die alte Plastik es verstand, zwei der Zeit nach verschiedene Momente der Aktion künstlerisch vereint darzustellen.

Die Inschrift lehrt uns, daß dieses Relief im Jahre 334 vor unserer Zeitrechnung vollendet wurde. Wir mögen also in diesen schlanken und kräftigen Gestalten, wie in der Darstellung des wilden bacchischen Taumels, wohl die Ideale der Praxitelischen Kunst und die Vorbilder, welche Skopas aufgestellt hatte, erkennen.

---

# Zweite Abtheilung.

## XV.

## Stellung der Künstler im hellenischen Leben.

## Stellung der Künstler im hellenischen Leben.

Ueber die Stellung des Künstlerstandes im griechischen Leben sind zum Theil sehr unrichtige Ansichten verbreitet.

»Der griechische Künstler,« sagt ein gelehrter Philologe unserer Zeit, »war seiner bürgerlichen Stellung nach wesentlich Handwerker (δημιουργός oder χειρῶναξ). Selbst den Sprachen des Alterthums fehlt der scharfe Gegensatz, welchen die neueren durch Kunst und Handwerk ausdrücken. Und wenn auch die großen Leistungen, zu denen sich die Technik der Skulptur und Malerei allmälig erhob, diese Künste in manchen Augen dem Range der liberalen Künste näherten, so müssen wir uns doch das ästhetische Bedürfniß der klassischen Völker in so hohem Grade entwickelt vorstellen, daß selbst die größten Künstler darum nicht aus dem Bereich der Banausoi heraustraten, die um Lohn für den Bedarf des gemeinen Lebens arbeiteten. Nur ihren schwächeren Kunstverwandten gegenüber gelingt es Einzelnen, sich durch den Vorzug ihrer Werke die Anerkennung der Mit- und Nachwelt zu verschaffen, die ihre Namen schon im Alterthum mit dem verdienten Glanze umgiebt.

Als Stand aber stehen sie fortwährend unter dem Publikum, dessen Zwecken der Künstler doch nur als Werkzeug zu dienen scheint. Und die eigene Werkthätigkeit, deren sich doch auch der Meister nicht entschlagen kann, läßt fortwährend zwischen ihm und dem Handarbeiter eine Verwandtschaft übrig, die das herrschende Vorurtheil um so weniger umgehen konnte, je weniger der Handwerker, wie bei uns, in zünftiger Abgeschlossenheit der freien Kunst entgegenstand« *).

Soweit der unten genannte Alterthumsforscher. Allein diese Ansicht, welche als die allgemein verbreitete gelten kann, bedarf wesentlicher Berichtigung. Und zwar einer so wesentlichen, daß ungefähr nichts von ihr stehen bleibt, sobald man die Sache, welche allerdings nicht so kurz abzumachen ist, einer gründlichen Prüfung unterzieht.

Sieht man den Hauptinhalt jener Ansicht genauer an, so findet sich darin, wie mich dünkt, so ziemlich dieselbe Anschauungsweise, welche auch heutigen Tages noch bei der Masse der Menschen gang und gäbe ist, sobald es sich um die bürgerliche Schätzung des Künstlerstandes handelt. Der große Haufe nennt noch heute die Kunst ein brotloses Handwerk. Der Beamte, der Kaufmann, der reiche Industrielle betrachtet es immer noch als eine Art von Unglück, wenn sein Sohn eine Kunst als Lebensberuf erwählt, zumal eine der bildenden Künste, die bei uns nur in den allerseltensten Fällen ihrem Jünger zu »Gut und Geld und Ehre und Herrlichkeit der Welt« verhelfen. Es giebt kaum einen Staatsbeamten, dem nicht seine gesicherte Existenz, sein bestimmter Rang, seine Aussicht, einige Sprossen weiter auf der vielgestuften Leiter des modernen Mandarinenthums emporzusteigen, dem nicht die Ansicht von der Wichtigkeit seines Berufs und von dem Werthe seiner Thätigkeit für Staat und Menschheit, in seinem Bewußtsein ebenso wie in den Augen der Masse, ein großes Uebergewicht bürgerlichen Ansehens gäben über den Künstler im Allgemeinen, der, wenn er nicht eine Celebrität ersten Ranges ist, und durch erworbenen Reichthum, oder, was das Beste, durch

*) K. F. Hermann: Ueber die Studien der griechischen Künstler S. 5.

eine Staatsanstellung seinen Platz in der bürgerlichen Gesellschaft zu behaupten vermag, immer als eine Art Paria, als ein Vagabond angesehen wird, bei dem man nicht recht weiß, wohin man ihn rangiren soll. Bildhauer, Maler und Musiker als akademische Professoren, Galleriedirektoren, Hofmaler, Kapellmeister und dergleichen haben sich einer ganz anderen bürgerlichen Schätzung zu erfreuen, als Bildhauer, Maler und Musiker schlechtweg. Aber diese Schätzung gilt eben vorwiegend nicht dem Künstler, sondern dem durch den Staats- oder Hofstempel in die bürgerliche und gesellschaftliche Rangordnung einregistrirten Beamten. Ein Carstens ohne Titel, Rang und Geld, was war er in den Augen seiner Vaterstadt? ein Mensch, der besser gethan hätte, Weinküfer zu bleiben, statt in hartnäckiger Versessenheit auf die Malerei aus dem Geschäft zu laufen und eine brotlose Kunst zu treiben.

Statt also von der geringen Achtung zu reden, in welcher bei den Alten die Künstler standen, wird man vielmehr bei genauerem Zusehen, auch hier ihr menschliches Uebergewicht über uns in der Gesundheit ihrer Ansichten anerkennen müssen.

Man beruft sich, um die geringe Schätzung des Künstlerstandes im Alterthum und selbst bei den Griechen zu beweisen, zunächst auf einige Aussprüche des Platon und Aristoteles. Sehen wir uns also diese einmal genauer an.

Ein junger Athener aus einem altvornehmen und reichen Hause, Hippokrates, des Apollodoros Sohn, voll Ehrgeiz, sich als Staatsmann und Redner auszuzeichnen, kommt zum Sokrates und bittet denselben, ihn bei dem soeben, auf seiner philosophisch-virtuosistischen Kunst- und Rundreise durch Griechenland, in Athen eingetroffenen berühmten Weisheitslehrer (Sophisten) Protagoras als Schüler einzuführen. »Du willst doch hoffentlich,« fragt Sokrates den jungen Mann, »nicht selbst ein solcher Sophist werden, der in Hellas umherzieht und für Geld seine Weisheitskünste lehrt? Ich denke bei aller Bewunderung, die du dem Protagoras als Sophisten zollst, würdest du das für eine Schande halten.« »Wenn ich aufrichtig reden soll, ja!« erwiedert erröthend über

den bloßen Gedanken der junge reiche und vornehme Aristokrat, und Sokrates fährt so beruhigt fort: »Ich verstehe! Nicht wahr? Protagoras soll dir als Lehrer in seiner Kunst nur das sein und geben, was dir deine Lehrer in der Litteratur, in der Musik und in den gymnastischen Künsten gewesen sind, deren Unterricht du nicht genossen hast in der Absicht, von jenen Dingen Metier zu machen, sondern nur der vollständigen Bildung wegen, wie sich's für den freien Mann (modern zu reden: für den Gentleman) geziemt, der nicht Profession von irgend einer Kunst macht.«

Dieser Ausspruch Platon's, den man zu Anfang seines Protagoras findet, enthält eine Ansicht, welche in den Platonischen Werken mehrmals wiederholt wird, und welche allerdings als die Ansicht des gesammten hellenischen Alterthums gelten kann. Aber was besagt sie denn eigentlich? Im Grunde doch wohl nichts Anderes, als was unter ähnlichen äußeren Umständen und Verhältnissen der betreffenden Personen noch heutigen Tages allgemein geltende Ansicht ist. Wir stehen nämlich in jener Stelle Platon's auf durchaus aristokratischem Boden, auf dem Boden der durch Adel und Reichthum bevorzugten Gesellschaft. Jener junge Athener ist mit nichts Geringerem in unserer Zeit zu vergleichen, als mit einem jungen englischen Lord, oder mit dem Sohne und Erben eines reichen und vornehmen deutschen Aristokraten und Grundbesitzers oder vornehmen Staatsmannes, d. h. mit einem jungen Menschen, dem eine glänzende Laufbahn im Parlament, auf dem Richterstuhl, im Staats- und Kriegsdienst oder in der Diplomatie offensteht, und der auch vollkommen bereit ist, sich aller, ihm durch seine Stellung und Geburt dargebotenen Vortheile zu bedienen. Nun frage man sich einmal einfach, ob ein solcher junger Gentleman und moderner Aristokrat unserer Tage nicht ebenfalls über den Gedanken unwillig erröthen würde, wollte man seine Lust, einen berühmten reisenden Virtuosen, Vorleser, und dergleichen zu hören, oder den Unterricht eines berühmten Musikers, Bildhauers oder Malers als Liebhaber zu genießen, was beiläufig in jenen Tagen Platon's bei jungen vornehmen Athenern sowenig wie bei

uns unerhört war, — so auslegen, als beabsichtige er selbst eine ähnliche Carrière zu machen, und für Geld zu spielen, zu malen oder Vorlesungen zu halten?

Man hat eben eine Hauptsache nicht berücksichtigt. Nämlich Platon sowohl wie Aristoteles, der, wie wir bald sehen werden, hierin mit seinem großen Lehrer völlig übereinstimmt, gehen in solchen Urtheilen welche die bürgerliche Stellung des Künstlerstandes herabzusetzen scheinen, und in ihren Ansichten über das Verhältniß des freien Mannes, des bevorrechteten Staatsbürgers, zur Kunst und ihrer Ausübung, von allgemeinen staatspädagogischen Anschauungen aus. Beide haben den Staatsbürger, haben die Erziehung des edel= und freigeborenen Atheners zum Staatsbürger im antik republikanischen Sinne, also zum politisch wirksamen, heute gehorchenden, morgen regierenden Mitgliede eines Gemeinwesens im Auge, das nicht, wie der heutige Staat, ein bureaukratisches Abstraktum, ein Begriff war, hinter den sich der despotische Absolutismus versteckt, sondern ein lebendiger Organismus, der Inbegriff und das Werk, ja man kann sagen, das Kunstwerk der Bürger selbst, welche ihn ausmachen. Dieser Staat nahm den ganzen Menschen, der sich ihm als Bürger weihte, in Anspruch. Um in Wahrheit und Wirklichkeit ein Bürger im antiken Sinne, ein politischer Mensch zu sein, und als ein wirksames Mitglied dieser Gemeinschaft — Koinonie nennen sie die Hellenen, res publica, »gemeine Sache«, die Römer — an dem großen Kunstwerke Staat genannt, erhaltend und vertheidigend, fördernd und bildend mitzuarbeiten, dazu gehörte vor Allem Ungetheiltheit des Lebens und Strebens.

Dies ungetheilte Streben des Vollbürgers einer hellenischen Republik haben Platon und Aristoteles, die beiden großen Vertreter des über sich selbst denkenden politischen Hellenenthums, im Auge, wenn sie im Geiste ihrer Zeit und ihres Volkes von dem Maße sprechen, mit welchem sich der junge Staatsbürger an der bildenden Kunst, wie an der Kunst überhaupt, betheiligen solle und dürfe. Und was sie darüber

sagen, ist so vernünftig, so in der Natur der Sache begründet, daß es noch heute eben so wahr ist und dieselbe Geltung verdient, wie vor mehr als zwei Jahrtausenden. Ihre Ansicht läuft nämlich auf den einfachen Satz hinaus, daß Niemand zweien Herren dienen, d. h. in unserem Falle, daß Niemand zu gleicher Zeit bildender Künstler von Profession und praktischer Staatsbürger eines hellenischen Freistaates sein kann. Dabei ist die höchste Anschauung von dem Werthe und der Würde der Kunst und folgeweise auch der wahren Künstler so wenig ausgeschlossen, daß unserer Zeit nur eine gleich hohe und edle Ansicht von beiden zu wünschen wäre, wie sie das gebildete hellenische Alterthum besaß.

Platon also wie Aristoteles sprechen überall, wo sie das Verhältniß eines freigebornen Hellenen zur Kunst, und insbesondere zu den bildenden Künsten erwähnen, als Staatspädagogen. Ihre Grundsätze und Urtheile sind pädagogische Anweisungen und Vorschriften für die Bildung des künftigen Staatsbürgers. Dadurch bestimmt sich der Werth, den sie auf die verschiedenen Künste als Bildungsmittel legen, bestimmt sich das Ziel und der Zweck, welche man bei dem Unterricht der Staatsjugend im Auge haben soll. Dies Ziel, diesen Zweck nannte, wie wir sehen, der Platonische Sokrates Bildung, das heißt gleichmäßige, harmonische Entwickelung aller menschlichen Anlagen und Kräfte. Ebenso Aristoteles. Hören wir diesen größten Staatsweisen des Hellenenthums, so sind Gesundheit und Schönheit des Leibes, Sicherheit seiner selbst, Geschick und Fertigkeit zu den Verrichtungen des Bürgers im Frieden wie im Kriege, die Vortheile, welche dem jungen Hellenen die Gymnastik verschaffen soll. Nicht einseitig zum Athleten und Krieger soll er abgerichtet werden; denn ein solcher gilt in der Schätzung des Aristoteles nicht viel besser, als ein wildes Thier, und er tadelt es am spartanischen Militairstaat sehr hart, daß derselbe bei seiner Jugenderziehung keine andere als eine solche Abrichtung vorzugsweise im Auge habe.

Was die Gymnastik für die harmonische Ausbildung des Leibes, das ist die Musik für die allseitige Entwickelung der Seelenstimmung.

Gesang und Musik soll der junge künftige hellenische Staatsbürger treiben, nicht um ein Virtuose, ein Musiker von Profession zu werden — denn beides paßt nicht für seine eigentliche Bestimmung —, sondern um die sittlich erziehende und veredelnde Kraft dieser reinsten aller Künste an sich zu erfahren; um im Stande zu sein, nach der Arbeit wahrhafte Erholung zu genießen, und in der Muße, die das Ziel und der Zweck aller menschlichen Arbeit, sich des würdigsten und edelsten Genusses zu erfreuen. »Man lernt wahrhaft nur das kennen, was man selbst treibt,« dieser Grundsatz steht obenan bei Aristoteles, so oft er das Verhältniß des zu erziehenden hellenischen Staatsbürgers zu den Künsten bespricht. Der freie edle hellenische Knabe und Jüngling soll darum auch die Kunst des Zeichnens lernen — zur Zeit des Aristoteles gab es öffentliche Schulen dafür in manchen hellenischen Städten —, damit er durch solche Kunstübung Auge und Sinn für die Schönheit der Formen bilde und schärfe, und so auch zugleich im Stande sei, die Meisterwerke der Künstler wahrhaft zu genießen und richtig zu beurtheilen. Wie verbreitet die Kunstübung durch Jugendunterricht auch nach Aristoteles in Ländern griechischer Bildung war, zeigt unter Anderm auch der Umstand, daß der unglückliche Sohn des von den Römern besiegten Königs Perseus von Macedonien Anfangs in Rom seinen Unterhalt durch künstlerische Arbeiten in Erz und edlen Metallen verdiente, bis man ihm dort eine Art von Schreiberstelle in der Verwaltung gab.

Es mochte auch zu Aristoteles' Zeit manchen Philister geben, der an den Staatspädagogen die Frage richtete: »was denn solcher Kunstunterricht für Nutzen schaffe?« Auch für diese Art Leute hat Aristoteles ein beschwichtigendes Trostwort, indem er ihnen erwidert: »der so Ausgebildete werde dadurch in den Stand gesetzt sein, sich beim Ankauf oder Verkauf von Kunstwerken und kunstvollem Hausrath vor Betrug und Schaden zu hüten.« Aber er giebt solchen banausischen Menschen, den Philistern von damals, diesen Trost nicht auf den Weg, ohne zugleich das unsterbliche Wort hinzuzufügen: »Jedoch bei allen Dingen nach dem Nutzen zu fragen, geziemt sich am wenigsten für

den hochsinnigen und freien Menschen« *). Zu solchen hochsinnigen und freien Menschen aber, die nicht nach dem »Nutzen« des Schönen und der Kunst fragen sollten, wollte Aristoteles, wollte das Hellenenthum die Jugend erzogen, und zwar von Staatswegen erzogen und gebildet wissen durch die Veredlerin der Menschheit, die Kunst.

Aristoteles ist der Maßstab für die gesammte selbstbewußte Bildungshöhe des Hellenenthums; und gerade er besaß die höchste Ansicht von dem Werthe und der Würde aller Kunst. Er dachte nicht minder groß von ihr wie Schiller, wenn dieser dem Menschen zuruft:

Im Fleiß kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein,
Dein Wissen theilest du mit vorgezognen Geistern,
Die Kunst, o Mensch, hast du allein!

Denn dieses große Wort ist ein ächt hellenisches. »Die Kunst, sagt Aristoteles, »ist ausschließliches Eigenthum des Menschen, der sich durch ihren Besitz von allen übrigen lebenden Wesen unterscheidet. Sie ist es, welche den höchsten Lebenszweck der Tugend und Sittlichkeit verwirklichen hilft. Das künstlerische Schaffen, wie das sinnige und verständnißvolle Betrachten und Genießen des Kunstwerks, gehört nicht nur zu den höchsten Genüssen, sondern auch zu jenen höchsten Thätigkeiten des Geistes, die ihren Zweck in sich selber haben. Darum ist beides der edelste und reinste, ja göttlich zu nennende Genuß der Muße ein Genuß, in dessen unverkümmertem Besitze die vollkommene, die göttliche Glückseligkeit besteht, und der dem mühebeladenen Menschengeschlechte als ersehntes Ziel der anstrengenden Arbeit in Kriegs- und Staatsgeschäften tröstlich entgegenleuchtet. Unterschieden von der Erholung, welche im Ruhenlassen der zuvor angespannten Seelenkräfte besteht, ist diese Muße vielmehr reine göttliche Thätigkeit, eine Thätigkeit, die an

---

*) Aristoteles' Politik, VIII. Buch, Kap. 3, S. 213 der Ausgabe von Ad. Stahr.

sich und in sich selber Zweck und Ziel allen Strebens ist, während Kriegs- und Staatsgeschäfte ihre Zwecke und Ziele außerhalb der mit ihnen verbundenen Thätigkeit haben, und eben darum die Glückseligkeit, das Ziel allen menschlichen Strebens, nicht in sich schließen. Sie erzeugen vielmehr in dem wahren Menschen nur die Sehnsucht nach dem Genusse jener Muße, deren edelste Ausfüllung die künstlerische Thätigkeit ist und das Betrachten des Schönen, welches die Kunst erschafft und verwirklicht. Denn der Künstler ist Schöpfer, und die Kunst schafft organisch bildend wie die Natur, aber nicht wie sie bewußtlos, sondern mit Bewußtsein. Nicht das Einzelne und Besondere des zufälligen Seins, sondern das Bleibende und Wesentliche, das Allgemeine, die Idee, welche sich in dem Besondern Dasein giebt, sie ist es, welche in dem Künstler wirksam ist und in seinem Werke als die belebende Seele das Ganze von innen heraus gestaltet. Der Künstler ist Herrscher über das Einzelne und Besondere; und dieses ist für ihn nur das Material, über welches er schöpferisch frei gebietet, um in dem harmonisch gegliederten, von der Idee der Schönheit beseelten Kunstwerke das Vollkommene darzustellen, welches eben so schwer zu erreichen ist im Gebiete der Schönheit und Kunst, wie die Tugend im Gebiete der praktischen Thätigkeit.

So dachte der Schöpfer und Vollender der hellenischen Aesthetik über Werth und Würde der Kunst und des künstlerischen Schaffens. Und das Volk, dem er angehörte, dessen verkörpertes Selbstbewußtsein dieser größte aller Denker darstellt, es sollte gering gedacht haben von den Genien, denen ein Gott die Gabe solchen künstlerischen Schaffens verliehen? Es sollte die Künstler gering geachtet haben im Leben, deren schöpferische Thätigkeit ihm sein Leben erst lebenswerth machte? Dies Volk, das einen Gott sich erschuf, der selbst ein Dichter und Musiker, und einen anderen, der der erste war aller bildenden Künstler; dies Volk, das den Ursprung der Kunst an die verehrte Heroengestalt seines Dädalos knüpfte, und dem »Erfinder der Kunst« fast göttliche Ehre erwies; dies Volk, das den Schöpfer der Antigone aus Dankbarkeit für den ihm durch das herrliche Kunstwerk gewährten Genuß, zum Feldherrn erwählte; das

seinen großen Künstlern neben seinen Staatsmännern und Kriegshelden, Philosophen und Dichtern Statuen errichtete; das dem Phidias erlaubte, auf das Kunstwerk aller Kunstwerke, auf das Bildniß des olympischen Jupiters, die stolze Inschrift zu setzen: »Phidias der Athener, Charmidas' Sohn, hat mich geschaffen!« — dies Volk, dem es nicht zu viel Ehre schien, an geheiligten Stätten, neben den Bildsäulen seiner Götter die Bildnisse der Meister aufzurichten, deren Kunst jene ins Leben gerufen hatte; dies Volk soll ein erniedrigendes Vorurtheil gehegt haben gegen den Stand und Beruf seiner Künstler? Nimmermehr.

Allerdings erscheint auch die Kunst und mit ihr der Künstler im antiken Leben in gewisser Weise dienend den höheren Zwecken des Staates und der Religion, dienend dem großen Lebenskunstwerke der ganzen Koinonie, des ganzen einheitlichen Vereins freier Menschen und Bürger. Aber nicht anders und nicht mehr, wie auch jede andere Kraft und Thätigkeit des Leibes und der Seele diesem Ganzen dienend und geweiht war. Und eben so ist es neben dem höchsten Begriffe den das gebildete Hellenenthum von der Kunst hegte, im Wesen dieses Volkes begründet, daß es einen Unterschied machte zwischen der Thätigkeit des frei schaffenden, des schöpferischen Künstlers, und zwischen dem Thun des sklavisch an einen äußerlichen Zweck gebundenen und diesem um Lohn dienenden Handwerkers. Aber auch noch einen anderen Unterschied machte es unter den Künsten und den Künstlern selbst, einen Unterschied, der auf das Allerinnigste zusammenhängt mit der gesammten antik hellenischen Lebensanschauung. Jede niedere Körperanstrengung, jede Beschäftigung, jedes Thun, zu welchem vorzugsweise der Leib und seine Kraft als physisches Mittel benutzt wird, galt dem Hellenen als unwürdig eines freien Mannes, eines hellenischen Vollbürgers. »Die niedrigsten Thätigkeiten,« sagt Aristoteles, »sind die, bei welchen der Körper am meisten mitgenommen wird, wie die verächtlichsten die sind, welche die geringste innere Tüchtigkeit erfordern.« Dies gilt, wie er ausdrücklich hinzufügt, auch von der Thätigkeit des Künstlers und des Handwerkers. Darnach stuft sich die Schätzung ab, in welcher die Kunstthätigkeiten und die, welche sie

üben, für das hellenische Bewußtsein stehen. Obenan rangirt darnach der Dichter, dessen Material das körperlose Wort ist und der Gedanke die Empfindung, die es ausdrückt. Ein Aeschylus und Sophokles, Euripides, Pindar und Aristophanes waren fürstengleiche Männer, den Angesehensten gleich in ihrem Volk und Staate, den Besten befreundet.

In der bauenden und bildenden Kunst ist es, wie in der Ausübung der Musik, wieder nur das Mehr oder Minder der rein körperlichen Thätigkeit, welche den Künstler von dem Kunsthandwerker, den erfindenden Schöpfer von dem handwerkenden Macher, dem Banausos, unterscheidet. »Nicht die Handwerker und Steinmetzen, welche den Riß ausgeführt haben, sind die Erbauer des Tempels, sondern dem Baumeister, der den Plan ersann, gehört schlechthin,« wie Aristoteles sagt, »das Werk und seine Ehre; denn wie die denkende Vernunft die Werkmeisterin der Tugend ist, so ist der Baumeister die denkende Vernunft, die das Kunstwerk erschafft.« Und wie der griechische Denker das musikalische Virtuosenthum für die Jugenderziehung der Staatsbürger verwirft, weil die Erwerbung solcher Virtuosität Leib und Seele schwächt und ungeschickt macht zu den Verrichtungen eines freien hellenischen Bürgers, so verliert nach seinem Urtheil jede Uebung einer Thätigkeit an Werth und Ehre für den ganzen und vollkommenen Menschen, die den, welcher sie übt, allzusehr an die Materie bindet und ihn zwingt, im Kampfe mit ihrer Ueberwältigung sich allzusehr abzuarbeiten. Solche Arbeit war, nach der Ansicht des ganzen Alterthums, Sache nicht des freien Mannes, sondern dessen, der ihm sein freies Dasein möglich machte, des Sklaven. Und dem Sklaven zunächst, der das Werkzeug eines einzelnen Andern ist, für den er die Nothwendigkeiten des Lebens beschafft, steht der Tagearbeiter und Handwerker, der sitzende besonders, der »Banausos«, wie ihn die Griechen nannten, der um Lohn arbeitet für die äußeren Bedürfnisse des Allgemeinen. Die Kunst war Ehrensache des Freien, das Handwerk und die Körperarbeit Lebensbürde des Knechtes oder des Einsassen, des banausischen Tagwerkers. Aber wenngleich kein vollfreier Mann, und nach Aristoteles' innigster Ueberzeugung, auch nicht berechtigt, Vollbürger zu sein im besten Staate, in

der wahren republikanischen Politeia, ist der freie Handwerker doch lange noch kein Sklave. Denn er wählt seinen Beruf nach eigenem Entschluß, und übt ihn nicht für einen Herrn als dessen Höriger, sondern als freier Mensch für Alle *).

Auch liegt das Unwürdige des »Banausischen« nicht etwa im Handwerk allein, oder auch nur in ihm selbst überhaupt, sondern in seinen Folgen, in der Wirkung auf den sittlichen und geistigen Zustand des ganzen Menschen. Und in dieser Beziehung ist nach Aristoteles' Ansicht jede Thätigkeit, jede Kunst, ja selbst jede Wissenschaft für eine unwürdige, niedrige, banausische zu achten, wenn sie von der Art ist, oder wenn sie so geübt wird, daß sie den Menschen an seiner **ἀρετή**, an seiner Gesammttugend und Tüchtigkeit schädigt, und ihn dadurch behindert an der Erfüllung seines Berufs und seiner Bestimmung: ein freier, schöner, an Leib und Seele kräftiger und tüchtiger Mensch und Bürger zu sein. Ich will die Stelle des Aristoteles ganz mittheilen, weil sie beherzigenswerth ist für unser, durch banausische Uebung so mancher Wissenschaft und Kunst, durch die Hetzjagd der Examina und durch die Schul- und Wissenschaftszüchterei an Leib und Seele vielfach verkrüppeltes Geschlecht. »Die Thätigkeiten,« sagt der griechische Weise, »zerfallen in solche, die einem Freien wohl anstehen, und solche, die ihm nicht geziemen. Offenbar also dürfen unter den nützlichen nur solche Beschäftigungen getrieben werden (nämlich von dem zum Staatsbürger auszubildenden freien hellenischen Knaben und Jünglinge), die den, welcher sie treibt, nicht zu einem Handwerker (Banausos) machen und an seiner leiblichen und geistigen Menschenwürde schädigen. Für solche den Menschen erniedrigende Beschäftigung ist aber jede Thätigkeit, ist jede Kunst und jede Wissenschaft (genauer: »jedes Lernen einer Wissenschaft«) zu achten, sobald sie den Leib oder die Seele oder das Denkvermögen der Freien untüchtig machen zum würdigen Genuß des Daseins und zu den verschiedenen Beschäftigungen der ihnen eigenthümlichen Tu-

---

*) **Aristoteles' Politik, Buch III., Kap. 3, S. 62.**

gend, will sagen: zu ihrer vollkommenen Tüchtigkeit als Menschen und Bürger. Darum nennen wir auch alle die Künste und Fertigkeiten, die eine Verschlechterung des gesunden harmonischen Körperzustandes zur Folge haben, eben so gut banausische (niedrige), wie die Verrichtungen des niedrigen Tagelöhners. Denn sie machen das Denken und die Denkart des Menschen unfrei und kümmerlich.« — Was würde der größte aller hellenischen Denker wohl zu so vielen unserer an Leib und Seele zerdrückten und verkrümmten, weltfremden, vor dem bloßen Gedanken an Bewährung der wahren Menschentüchtigkeit durch praktische Theilnahme am Staatsleben zurückschaudernden Stubengelehrten und Wissenschaftsmännern sagen, er, »der Meister der Gelehrten«, il maestro di color'che sanno, wie ihn Dante nennt, der Virtuose des Fleißes und der wissenschaftlichen Arbeit, und doch zugleich ein ganzer voller, an Leib und Seele gesunder Mann, seiner selbst eben so gewiß und sicher im freien Athen wie an den Höfen der Fürsten, der Freund des großen macedonischen Philipp's und der Erzieher seines größeren Sohnes, des Heldenkönigs, des Achilles der historischen Zeit der Hellenen! Gewiß er würde in seinem Sinne an einem tüchtigen, geistesfrischen Handwerker unserer Tage mehr Freude haben, und in ihm mehr einen »Freien und Edlen«, mehr eine Verwirklichung der ächten Tüchtigkeit und Tugend menschlicher Natur erkennen, als an manchem verkümmerten Professor des Alterthums.

Und diese selbe Ansicht finden wir in der griechischen Menschheit als die herrschende noch beinahe ein halbes Jahrtausend später, als längst die Blüthe des freien hellenischen Staaten- und Bürgerthums gebrochen, und dem auserwählten Lieblingsvolke der Götter, dem

»über die Barbaren herrschen«

als sein angeborenes Recht galt, längst schon das Joch römischer Knechtschaft über den stolzen Nacken geworfen war. In jenen Tagen der zweiten Hälfte des nachchristlichen zweiten Jahrhunderts, wo unter Hadrian und Mark Aurel die hellenische Kunst eine kurze aber schöne Nachblüthe trieb, unterschied der fein gebildete Philosoph und Arzt Galen, ein Grieche aus Kleinasien, der Aristoteles seiner Zeit, ganz der Aristote-

lischen Ansicht gemäß die edle freie schöpferische Kunst des Bildhauers und Malers von dem banausischen Handwerk und seiner rein äußerlichen Kunstfertigkeit.

»Einige Künste,« sagt er, »sind geistige, gedankenmäßige und erhabene, andere dagegen haben leicht etwas Verächtliches, Niedriges an sich, und zwar wegen der mit ihnen verbundenen Abarbeitung des Körpers, weshalb man sie auch banausische und handarbeiterische nennt.« Und zu den ersteren, unter denen er die einzelnen Wissenschaften, die Arzneikunde und Rhetorik, die Musik, Mathematik, Astronomie und andere aufzählt — (die Arzneikunde voran, denn sie war ja seine Wissenschaft!) — könne man auch sehr wohl die Bildhauerei und Malerkunst rechnen. »Denn wenn diese Künstler auch ihre Thätigkeit mittelst der Hände verrichten, so bedarf es zur Ausübung ihrer Kunst doch nicht eigentlich körperlicher Kraft, wie sie ein Jüngling hat.« Das steht schon ganz nahe jenem Lessing'schen Worte von dem Rafael, der auch ohne Hände geboren das größte Malergenie gewesen sein würde.

Ich muß hier eine Bemerkung einschalten. Man hat nämlich, wie wir sahen, darauf hingewiesen, »daß den Alten sogar der scharfe Gegensatz gefehlt habe, welchen die Neueren durch Kunst und Handwerk ausdrücken,« und hat daran die Behauptung geknüpft: »daß der griechische Künstler seiner bürgerlichen Stellung nach immer wesentlich als Handwerker, δημιουργός oder χειρῶναξ, betrachtet wäre. Aber beide Behauptungen sind gleich unrichtig. Allerdings haben die Griechen ihr Wort Techne, Kunst namentlich im Pluralis auch vom Handwerk und seinen einzelnen Zweigen gebraucht, auch wohl hier und da einen besonders geschickten Handwerker einen Künstler (Technites) genannt; aber nicht anders, wie wir, und nicht wir Deutsche allein, dies auch zuweilen thun, wenn wir im gemeinen Sprachgebrauche von der Uhrmacherkunst, der Tischlerkunst und ähnlichen reden, oder wenn der Vater von seinem Knaben, den er zu einem Anstreicher in die Lehre gegeben, sagt: daß er die Malerkunst erlerne. Das Volk folgt hier dem richtigen Instinkte, der in dem Worte Kunst jede Geschicklichkeit als ein

vorzugsweises »Können« bezeichnet. Gerade so die Griechen. Ihr Wort »Techne« stammt ab von Tekein, welches Schaffen, Erzeugen, Hervorbringen bedeutet. »Schaffen« aber nennt noch heute der Handwerker auch sein Arbeiten, wenn er fleißig »schafft« an seinem Werke. Allein wenn auch jenes zeitweilige Zusammenfließen der Unterschiede in der sprachlichen Bezeichnung hier wie dort eine Thatsache ist, so stehen darum doch die begrifflichen Unterschiede von Kunst und Handwerk nicht minder fest im hellenischen Alterthum als in der modernen Zeit. Wo Aristoteles, wo das gebildete Alterthum über die Kunst als Kunst spricht, da ist eben die Kunst gemeint, welche das Schöne schafft, indem sie der Idee Dasein und Wirklichkeit giebt; und es fällt weder dem Aristoteles noch irgend einem gebildeten Hellenen ein, zu den einzelnen Künsten, in welche sich die Kunst zerlegt, also zur Musik und Poesie, zu den bildenden Künsten und zur Orchestik, etwa auch die Töpferkunst und die Schusterei zu rechnen. Was einzig übrig bleibt von dieser vermeintlichen Unterschiedslosigkeit des Künstlers und des Handwerkers im Bewußtsein und in der Schätzung des Alterthums, das ist etwas sehr Vernünftiges. Es ist zunächst die Bescheidenheit der Kunst, welche sich ihres äußerlichen Ursprungs aus dem Handwerk erinnert, die Treue, welche diesen goldenen Boden der Technik fleißig anbaut; es ist endlich jene Ansicht, die das ganze hellenische und das antike Leben überhaupt durchdrang, daß auch das Handwerk berufen sei, zum Schmuck des Lebens durch die Verwirklichung des Schönen beizutragen; die Ansicht, aus der jener Schönheitssinn hervorging, der auch das unscheinbarste und geringste Geräth des täglichen Bedürfnisses durch einen Strahl der ewigen Schönheitssonne verklären und in seiner Sphäre auch den geringen Handwerker sein Werk zu einer Art von Kunstwerk bilden hieß. Lange genug, ja in gewissem Sinne während der ganzen Dauer ihres Bestehens, waren Handwerk und Kunst eng verbunden gewesen, und Ehre gewann in Athen wie in anderen Staaten auch der geschickte Handwerker, der durch das Bestreben, fein und bedeutsam zu arbeiten, sein Thun zur Kunst erhob. Das ist dieselbe Ansicht, dieselbe Gesinnung, die auch in der Blüthezeit

italischer Kunst am Ausgange des Mittelalters den Maler einen »Meister«, seine Schüler seine »Gesellen« und sein Atelier seine »Werkstatt« nannte, weil damals eben alle Thätigkeiten des Gewerkes, wie im Alterthum, eng mit der Kunst verbunden und von ihrem Geiste durchdrungen waren. Jene Kunstbrüderschaften, welche fast in allen großen Städten Italiens seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts sich bildeten, umschlossen außer den Malern und Bildhauern, auch die sämmtlichen Handwerker, deren Beschäftigung in irgend einem Bezuge stand zu der höchsten Kunstthätigkeit der eigentlichen Künstler. Es gehörten zu denselben unter Anderm die Vergolder, welche für die Bilder den Goldgrund, die Heiligenscheine und die Metallzierrathen der Gewänder besorgten; die Holzarbeiter, welche die Tafeln der Bilder, die Tischler und Holzschnitzer, welche die mit Malereien zu schmückenden Brautkisten verfertigten. Auch die Sprache bezeugte, wie wir sahen, diese Gemeinschaft. Und obschon es sicher keinem der genannten Handwerker einfiel, sich einem Giotto oder Pietro Perugino, einem Rafael, Leonardo da Vinci und Michelangelo als Künstler gleich zu stellen, oder dem Publikum, den einen eben so hoch wie den anderen zu ehren, so theilte doch Rafael den Ehrennamen »Meister« mit jedem tüchtigen Handwerker, und die Stätte, wo ein Leonardo da Vinci oder Michelangelo ihre ewigen Werke schufen, hieß eben so gut bottegha, wie die Arbeitsstätte ihrer Schreiner und Vergolder. Der große Albrecht Dürer war ein Goldschmied wie Benvenuto Cellini, und der herrliche Peter Vischer stellte sich unter den zwölf Aposteln des Sebaldusgrabes, seines Meisterwerkes, nicht anders dar, als in der Gestalt eines schlichten Handwerksmeisters, in Werkeltagwams und Schurzfell, das Werkzeug in der Hand.

Erst dem Aftergeschmacke einer gesunkenen Kunst und Bildung war es vorbehalten, hierin etwas Anstößiges zu finden, und es ist sehr charakteristisch, wenn der italische Geschichtschreiber der Kunst, wenn Lanzi, der Sohn des kunstgesunkenen achtzehnten Jahrhunderts, die erwähnten Dinge mit dem entschuldigenden Zusatze erzählt: Das seien freilich Spuren eines noch rohen Zeitalters (rozzo secolo), welches für die Vornehmheit

der Kunst noch keinen Sinn gehabt und die ihr gebührenden Unterscheidungen noch nicht gemacht habe. »Jetzt,« sagt er triumphirend von seinem gebildeten Zeitalter, »nennen wir die Maler Professoren und ihre Werkstätten Studien.« Eine wunderbare Naivetät in dem Munde eines Kunsthistorikers, der in demselben Athem erzählt, daß jenes von ihm roh genannte Zeitalter die Leonardo und Michelangelo, die Rafael und Tizian emporblühen sah, denen sein gebildetes Professorenzeitalter nur etwa seine Mengs und Hackert gegenüberzustellen hat *).

Auch im hellenischen Alterthum war das Handwerk ein rühmliches Geschäft, das keinen freien Bürger verunehrte. Bei Homer sieht man überall, wie die sinnig geübte Thätigkeit des Handwerkers hochgeehrt ward. Der geschickte Goldschmied, der für den König Nestor die Hörner des Opferstiers vergoldet, der trefflichste der Lederarbeiter, welcher den großen Schild des Ajax verfertigt hatte, werden sogar werth gehalten, mit Namen genannt zu werden. Und erscheinen nicht in jenen heroischen Zeiten die Könige und Königsfrauen selbst mit edlem Handwerk beschäftigt? Odysseus zimmert sich selbst sein Bettgestell, und Penelope und Nausikaa sind geschickte Weberinnen, wie viele andere fürstliche Frauen. Götter und Göttinnen sind Schutzherren und Schirmerinnen des Handwerks, Hephästos der Schmiede, Pallas der Weber und Zimmerer, Prometheus der Töpfergilde, ja der Gott Hephästos hält es nicht für zu gering, wie wir bei Homer lesen, ein Werk des Dädalos nachzuahmen. Und sehen wir denn nicht überhaupt Kunst und Kunsthandwerk der Hellenen in den urältesten Zeiten auf das Engste verknüpft mit Religion und Kultus, als deren Diener gleichsam die Künstler erscheinen? Wird nicht durch die Sage, welche den Thonbildner Prometheus den ersten Mann, den göttlichen Erzkünstler Hephästos das erste Weib erschaffen ließ, die früheste Anwendung der Bildformerei als ein heiliges Werk gefeiert? Und nannten nicht die Sagen der ältesten Pflanzstätten der Kunst in Hellas mit dankbarem Stolze die Namen der ersten großen Meister, welche gleich-

---

*) Vergl. Ein Jahr in Italien III., S. 338. 339.

sam als Heroen an der Spitze der Kunstanfänge stehen, wie Dädalos zu Athen, Prometheus in dem kunstreichen Sikyon, Epeios, der Zimmerer des trojanischen Pferdes, in Argos und Smilis in Aegina?

Doch kehren wir zurück zur historischen Zeit der Hellenen. Allerdings haben sie im gewöhnlichen Leben zuweilen den Handwerker Künstler genannt, aber nie einen wirklichen Künstler einen Handwerker. Es ist schlimm, daß wir dies dem gelehrten Philologen sagen müssen, an dessen unrichtiger Auffassung des Verhältnisses der Hellenen zu ihren Künstlern wir unsere Entwickelung des wahren Sachverhaltes geknüpft haben. Aber es ist nicht anders.

Phidias und Polygnot sind allerdings Demiurgen nach der griechischen Sprachbezeichnung, und Demiurgen werden auch die Handwerker benannt. Aber nie ist es einem gebildeten Alten eingefallen, jene Künstler und ihres Gleichen mit der Bezeichnung zu benennen, welche vorzugsweise, ja genau genommen ausschließlich, nur den Handwerkern als solchen zukommt. Diese Bezeichnung ist Cheironax. Ein Cheironax heißt wörtlich Einer, der seine Hände in der Gewalt hat und zu brauchen versteht. Dies ist der Handwerker, wie wir ihn auffassen, im Gegensatz zum Künstler. Anders verhält es sich mit dem Worte Demiurgos. Dies Wort bedeutet seinem Ursprunge nach einen Menschen, der für das Allgemeine, für das Volk (Demos) Schönes, Gutes und Nützliches schafft und arbeitet. Es hat also eine unendlich weitere, umfassendere Bedeutung, als das erstgenannte. Darum heißen schon bei Homer nicht nur die Zimmerleute, sondern auch die Herolde, Aerzte und Wahrsager, ja sogar die Sänger und Dichter Demiurgen (δημιόεργοι). Diese umfassende Bedeutung blieb in Kraft, ja sie dehnte sich noch weiter aus mit dem Wachsen der republikanischen Freiheit bei den Griechen. In der Blüthezeit des hellenischen Lebens bezeichnete man mit diesem Ausdrucke alle Menschen und alle Thätigkeiten, welche für das Leben des Allgemeinen, des Volks, das Nützliche und Nothwendige, oder das Gute und Schöne wirkten und schafften. Der Baumeister, der dem Griechen seine Tempel errichtete, der Bildhauer, der ihm seine Götter und Heroen

zu leiblichem Dasein erschuf; der Maler, der die großen Thaten seiner Helden, die siegreichen Kämpfe der Ahnen oder der Gegenwart in Farben verherrlicht vor die Augen stellte; der Sänger und Musiker, der ihm Herz und Sinn durch seines Gesanges und Spieles Kunst entzückte, sie alle hießen dem Griechen Demiurgoi. Und weit gefehlt, daß dieses Wort an und für sich einen gemeinen und verächtlichen Nebenbegriff gehabt hätte, brauchte es der Grieche selbst zur Bezeichnung derjenigen Thätigkeit, welche in seinen Augen, in den Augen des politischen Menschen, des freien hellenischen Staatsbürgers, die höchste war, und die höchste Ehre gab: zur Bezeichnung der Thätigkeit des Staatsmannes. Denn nicht nur bei den dorischen Griechen in Sparta allein, sondern auch in vielen anderen Staaten hießen die höchsten Regierungsbehörden Demiurgen, ihr Thun Demiurgie, d. h. Arbeit für das Wohl des Allgemeinen. Ja selbst die Gottheit mit diesem Worte zu bezeichnen, trugen die griechischen Philosophen kein Bedenken, und der Schöpfer, Erhalter und Regierer dieses großen Gesammtkunstwerkes, Weltall, Kosmos genannt, führt bei ihnen den Namen eines Demiurgos der Welt (δημιουργὸς τοῦ κόσμου). Daneben freilich galt dasselbe Wort auch als Bezeichnung nicht nur jedes nützlichen Geschäfts, jedes Handwerks und Gewerbes, dessen Thätigkeit das Allgemeine nicht entbehren konnte, — vom Arzte herab bis zum Brot- und Kuchenbäcker; sondern auch die öffentlichen Mädchen, welches ihres Leibes Genuß für Geld gewährten, führten dieses Prädikat. Denn ihr Gewerbe erschien dem Griechen, wenn immer als ein verächtliches für eine freigeborene Bürgerin, doch als ein nothwendiges für das allgemeine Leben, und er scheute sich nicht, vielmehr war er gerecht genug, dies auch durch das Wort auszusprechen, mit dem er das Gewerbe selbst dieser unglückseligen Klasse menschlicher Wesen bezeichnete.

Wir sehen also: nicht in dem Worte, nicht in dem Namen Demiurgos an und für sich liegt das Herabsetzende, das Verächtliche oder doch Geringschätzende; sondern darauf kommt es an, wer es ist, der diesen Namen führt, und welcher Art die Thätigkeit, die damit bezeichnet

wird. Und so läßt es sich denn auch durch die unwidersprechlichsten äußeren und inneren Gründe und Zeugnisse beweisen, daß der Künstler nicht darum verächtlich oder geringschätzig angesehen wurde, weil seine Thätigkeit eine demiurgische, d. h. dem Volksbedürfnisse geweihte, weil er selbst ein Demiurgos war, sondern nur dann und nur darum, wenn er eben ein schlechter Demiurgos, ein mittelmäßiger oder unbegabter und ungeschickter Künstler war. Es läßt sich beweisen, daß der Stand des Künstlers, daß der Künstler, der in Wahrheit diesen Namen verdiente, sich im ganzen hellenischen Alterthume einer bürgerlichen Achtung und Schätzung, einer Verehrung und begeisterten Bewunderung seines Volkes erfreute, von welcher die neueren Zeiten noch weltweit entfernt sind. Dieser Beweis ist, wie ich meine, zu einem Theile bereits im Bisherigen geführt worden. Wir wollen ihn jetzt vervollständigen.

Wir haben vernommen, wie das Hellenenthum in den höchsten Spitzen seiner Bildung über die Würde der Kunst dachte. Neben Aristoteles, dessen Ansichten wir bereits mitgetheilt, steht Platon, sein großer Lehrer. Platon ist doktrinärer Idealist. Er findet als politischer Denker in der Wirklichkeit des Staatslebens nirgends das entsprechende Abbild der Idee, die er von einem vollkommenen Staate und Staatsleben in sich trug. So ist er eigentlich mit allem Bestehenden unzufrieden und darum auch mit der wirklichen, real vorhandenen bildenden Kunst und den Künstlern seiner Zeit. Denn auch sie verwirklichen nicht alle, und nicht in allen ihren Werken die hohe sittliche Idee des Guten, welche er als unzertrennlich verbunden mit der Schönheitsidee in dem Begriffe der Kalokagathie, der sittlich vollendeten und sittlich veredelnd auf den Menschen wirkenden Schönheit vor Augen hat. Dieser radikalste Idealist, den die Geschichte der Menschheit kennt, ging im vollen Glauben von der Ueberzeugung aus, daß es möglich sein müsse, vom Idealismus aus die wirkliche Welt zu reformiren, und er war kühn genug, alle Konsequenzen dieser Ansicht mit einer Ehrlichkeit zu ziehen, die ihn heute für alle Staatsanwalte des europäischen Festlandes anklagereif machen würde. So war

er auch radikal in Sachen der Kunst. Alles, was in der Kunst und ihren Werken der Idee, seinem Begriffe von der sittlichen Schönheit nicht völlig entspricht, das verwirft er schonungslos als ächter Doktrinär, weit nachstehend an praktischer Weisheit seinem großen Schüler Aristoteles, der, wie überall, so auch in seinem Denken und Urtheilen über die Kunst, immer das Ganze der lebendigen Wirklichkeit und des realen Daseins zur Grundlage seines Philosophirens macht. Aber Platon ist darum nicht blind gegen die großen künstlerischen Genien seiner Zeit und seines Volks. Ueberall, wo er ihrer namentlich gedenkt — und wir begegnen in seinen Werken, außer Phidias und Polyklet, auch den Bildhauern und Malern Leochares, Polygnotus, Aglaophon, Zeuxippus und Aristophon —, da geschieht es mit Achtung vor ihrer Kunst und Begabung. Aber freilich in seinem Idealstaate, da bedarf sein moralischer Rigorismus einer lediglich von moralischer Tendenz bestimmten Kunst und sittlich untadliger Kunstwerke, wie sie ihm die Wirklichkeit des Lebens selbst damals nicht bot und nicht bieten konnte. Darum sollen in seiner Musterrepublik nicht nur die Dichter streng auf das Gebiet des Moralischen und sittlich Guten beschränkt sein, oder sonst überhaupt »gar nicht dichten dürfen«, sondern er dehnt diesen Rigorismus der abstrakten Tugendidee auch auf die bildenden Künste aus. In seinem Staate soll kein Künstler ein Werk schaffen dürfen, kein Bauwerk, kein Gemälde, kein Werk der plastischen Kunst, der nicht im Stande ist, in jedem Werke, selbst in dem geringsten Genrebilde, die Hoheit der sittlichen Idee auszudrücken, oder doch Alles fernzuhalten, woraus irgend ein Anstoß, eine Gefahr für die strenge öffentliche Moral und Tugendzucht der philosophischen Idealrepublik erwachsen könnte!

Daß sich mit solchem Rigorismus kein tanzender Faun, keine Bacchantin, kein trunkener Silen, keine nackte Genuß athmende Venusgestalt und dergleichen verträgt, und daß durch solche einseitige Moralästhetik nicht blos über die Darstellung gemeiner Unsittlichkeit und verwerflicher Lust, sondern auch über eine ganze Welt unbefangener und harmloser Kunstgestaltung der doktrinäre Stab gebrochen wird,

das freilich leuchtet Jedem von selbst ein. Und nie ist der Idealismus in seiner, um die Wirklichkeit unbekümmerten Naivetät je wieder so unsterblicher Lächerlichkeit überwiesen worden, als der hellenische Kunstphilosoph und sein radikaler Idealismus von der lebendigen Wirklichkeit der Kunstgeschichte seines Volkes. Aber dabei darf doch der eigentliche Kern jenes Gedankens, das Ewigwahre in demselben nicht übersehen, es darf nicht außer Acht gelassen werden, daß Methode ist in jenem scheinbaren Wahnsinn des göttlichen Idealisten, der nur einen einzigen Schritt weiter zu thun hatte, um zur Wahrheit seines eigentlichen Gedankens zu gelangen, die zu finden die Menschheit dritthalbtausend Jahre brauchte, zu jener Wahrheit: daß jedes ächte und vollendete Kunstwerk immer auch zugleich eine sittlich bildende, den Menschen und sein Empfinden veredelnde und reinigende Kraft und Wirkung übt, auch ohne daß der Dichter, der Bildhauer, der Architekt oder Maler bei ihrem Schaffen mit Bewußtsein auf eine solche Wirkung ausgehen, oder ihre Stoffe und Vorwürfe darnach bestimmen und wählen. Es sind die Geisteshelden unseres Volkes, die Winckelmann und Lessing, die Schiller, Goethe und Hegel, die diesen letzten Schritt gethan, die uns gelehrt haben, die Kunst in ihrem letzten und höchsten Begriffe zu erfassen. Und diese Genien — woher anders schöpften sie selber diesen Begriff, als aus den trümmerhaften Resten der hellenischen Kunst, an deren Anschauen sie ihre Seele genährt und gelabt und ihren Geist ausgeweitet hatten zum Erfassen des Gedankens der harmonischen Einheit des Guten und Schönen?

Und jetzt von den griechischen Weisen und Denkern, von Platon und Aristoteles zu dem Volke, das diese Denker und Weisen aus sich hervorbrachte, zu dem Volke der Hellenen selbst und seiner Anschauung von den Künstlern.

»Die hellenischen Bürger von Kroton« — so erzählt der feinsinnige, mitten unter seinem rauhen Volke von einem Hauche griechischen Geistes berührte Römer Cicero, der einzige Mann dieses Volkes, der es verdient hätte, als Grieche der besten Zeit geboren zu werden — »die Bürger

von Kroton, in der Blüthezeit ihrer Herrlichkeit, mächtig reich und gebildet vor allen italischen Griechen, faßten einst den Beschluß, den Tempel ihrer Hauptgottheit, der Juno, mit Meisterwerken der Malerei auszuschmücken. So beriefen sie denn zu diesem Ende unter Anerbietungen großen Lohnes den Herakleoten Zeuxis, der damals allgemein für den größten Maler seiner Zeit geachtet wurde. Dieser malte denn auch mehrere Gemälde, von denen sich ein Theil, geschützt durch des Tempels Heiligkeit, bis auf unsere Zeiten erhalten hat. Und um in einem stummen Bilde die höchste weibliche Schönheit darzustellen, sagte er den Krotoniaten, daß er eine Helena malen wolle, was denn diese, die gar oft vernommen hatten, daß der Künstler in der Darstellung weiblicher Leibesschönheit alle anderen Maler weit übertreffe, mit Freuden annahmen. Sie dachten nämlich, wenn er in dem Genre, das seine Hauptstärke war, etwas ganz Vollkommenes geschaffen haben würde, so würde er das herrliche Meisterwerk ihnen für jenen Tempel belassen. Diese Hoffnung täuschte sie denn auch in der Hauptsache nicht. Zeuxis fragte sie nämlich sogleich, was sie denn an schönen Jungfrauen besäßen. Da führten sie ihn alsbald in die Ringschule, und zeigten ihm viele Jünglinge von herrlicher Schönheit; denn es gab eine Zeit, wo die Krotoniaten an Leibeskraft und Schöne bei Weitem die Ersten waren, und wo ihre Kämpfer aus den gymnischen Festspielen und Wettkämpfen die ehrenvollsten Siegespreise hochbelobt mit nach Hause brachten. Als nun also der Maler die schönen Körpergestalten der Jünglinge und Knaben höchlich bewunderte, da sprachen sie zu ihm: »Dieser Jünglinge Schwestern sind unsere Jungfrauen! Du kannst daher selbst vermuthen, welcher Art ihre Schönheit ist.« Nun so bitte ich Euch, versetzte der Künstler darauf, daß ihr mir von jenen Euren Jungfrauen die schönsten stellen möget, während ich das male, was ich Euch versprochen habe, nämlich die vollendete Wahrheit und Wirklichkeit lebendiger Schönheit in einem stummen Bilde. Da hießen die Krotoniaten, nachdem sie die Sache von Staatswegen berathen hatten, ihre Jungfrauen an einem Orte sich versammeln, und gaben dem Maler Vollmacht, sich welche er wolle, auszuwählen. Jener

aber wählte fünf als die schönsten aus von allen, deren Namen dann später viele Dichter besungen haben, als solche, deren vollkommene Schönheit über allem Zweifel erhaben sei, da der sie anerkannt habe, dessen Urtheil über die Schönheit nothwendig als das vollgültigste betrachtet werden müsse.«

Ich habe diese kleine anmuthig erzählte Geschichte nicht ohne Grund hier wörtlich mitgetheilt. Zunächst hat der römische Autor, der sie aus einem griechischen Werke über Kunstgeschichte und Künstlerleben entnahm, durchaus mit keinem Worte angedeutet, daß sie ihm unwahrscheinlich oder dem griechischen Geiste nicht angemessen vorkomme. Vielmehr erzählt er sie unbefangen als eine Thatsache der historischen Zeit. Denn Zeuxis war Zeitgenosse des Sokrates und Aristophanes, Cicero selbst hatte Kroton besucht und die Werke des Malers daselbst bewundert. Aber selbst erfunden, müßte sie doch immer als im ächt griechischen Geiste erfunden gelten. Diesem Geiste und seinem Enthusiasmus für die Schönheit sowohl als für die Kunst, die jener ewige Dauer verlieh, widersprach es also nicht, daß die Bürger eines freien hellenischen Staatswesens dem Künstler die höchste Bereitwilligkeit, ihn bei der Hervorbringung des Schönen zu fördern, dadurch bewiesen, daß sie ihm die unverhüllte Schönheit ihrer Jungfrauen vor Augen stellten, und daß sie sich reichlich belohnt und glücklich achteten, wenn es ihnen gegönnt wäre, nur das so entstandene Kunstwerk selbst als Schmuck ihres Tempels und als Ehre ihrer Stadt zu behalten. Es widersprach diesem griechischen Volksgeiste nicht, daß sie zum Vortheil der Kunstschönheit selbst das Gesetz strenger Sitte ausnahmsweise aufhoben, das ihre Jungfrauen, die edlen Töchter freier Bürger, in das Innere des Hauses und ihre Schönheit unter die bergende Hülle des Schleiers verwies. Wir wissen von Athen selbst nicht bloß, daß ein Alkibiades den Künstlern im Knabenalter als Modell zu ihren Darstellungen des Liebesgottes diente, und daß Polyklet den Jüngling als Hermes idealisirte. Auch die edelsten Frauen und Jungfrauen Athens hielten es für eine Ehre, in der Werkstatt des Meisters Phidias zu erscheinen und seine Phantasie durch den

Adel ihrer Schönheit zu seinen Schöpfungen für den Fries des Parthenon zu begeistern. Freilich gab es auch im Alterthume gemeine Seelen, welche um des Umstandes willen, daß Perikles zu gleicher Zeit die Werkstätte seines Freundes besuchte, dem Künstler nachzureden wagten, daß er den Kuppler für den großen athenischen Volksführer mache!

Jene Erzählung vom Zeuxis zeigt uns ferner den griechischen Künstler hochgeehrt in allen griechischen Landen, seinen Ruf und Ruhm verbreitet schon während seines Lebens, soweit der griechischen Rede Laut vernommen ward. Sie zeigt uns das Interesse an der Kunst als ein allgemeines, als ein Interesse des gesammten Volks freier hellenischer Bürger; Kunst und Kunstwerke als Gegenstand der eifrigen Sorge des Staates. Sie zeigt uns ein Volk, dem lebendige Schönheit als ein hohes Glück, als eine neidenswerthe Ehre, und der Besitz eines Kunstwerks, das die Schönheit darstellte, gleichfalls als ein Glück und ein Ruhm des Vaterlandes, der Stadt, des Gemeinwesens galt, für etwas das mit keinen Opfern — vom Gelde gar nicht zu reden — allzutheuer erkauft werden könne.

Und dies Volk der Hellenen soll seine Künstler gering geachtet, in seinen Augen soll ein Makel geklebt haben an dem Berufe und Stande des Künstlers, der ihm das in unvergänglicher Herrlichkeit schuf, wovon die Seele dieses Frühlingsvolkes der Menschheit voll war, wie die Blume des Frühlings vom Morgenthau! Der Künstler war ja wie die Sonne, die diesen Thautropfen zum Diamanten verklärte. Er war es ja, der die tiefste Sehnsucht des Griechengeistes, die Sehnsucht nach dem Schönen befriedigte und erfüllte, der dem Griechen allüberall, in den Tempeln und Heiligthümern seiner Götter wie auf den Straßen und Plätzen seiner Stadt, in den Hainen und Säulenhallen, wo er lustwandelte, in den Palästren, wo er den eigenen Leib zur Kraft und Schönheit bildete, ja in den Räumen der Wohnung selbst, wo er ausruhte vom Leben und der Oeffentlichkeit, — der Künstler, sage ich, war es ja, der dem Hellenen überall durch seine Kunst den Genuß und die Freude an der Schönheit

gewährte, der selbst die Ruhestätte seiner Todten mit der Heiterkeit der Kunst und Schönheit schmückte, und dem düsteren Tode den Schein der hellen Lebensfülle verlieh, daß selbst, wie der deutsche Hellene, wie Goethe bewundernd ausruft:

— die Asche da drinnen
Schien, im stillen Bezirk, noch sich des Lebens zu freun.

Dies Volk, das einem schönen Jünglinge, dem Krotoniaten Philippus, wie Herodot erzählt, auf seinem Grabe ein Heiligthum wie einem Heroen errichtete und ihm Opfer weihte, einzig nur, »weil er so schön gewesen,« der Hellene, der sich zu öffentlichen Kunstausstellungen drängte, und an den Wettarbeiten der Künstler das lebhafteste Interesse nahm; der zu den Orten, wo berühmte Kunstwerke zu sehen waren, weite Wanderungen und Reisen nicht scheute, dies erste und einzige Kunstvolk der Welt soll seinen Künstlerstand mißachtet haben! In der That ein Einfall, der nur einem jener Klasse von Philologen kommen kann, die so oft den Wald vor Bäumen nicht sehen, weil sie ihr Lebenlang, statt von dem Weine des antiken Lebens zu trinken, sich damit abmühen, »einen verbogenen Nagel des Fasses gerade zu klopfen, in dem er enthalten ist!«

Von jener Welt griechischer Kunstschönheit sind nur wenige Trümmer auf uns gekommen. Jener unabsehbare Wald von Statuen, der ganz Griechenland bedeckte, jene unzählbaren Meisterwerke der Malerei, die zu Tausenden die hellenischen Städte und Tempel schmückten, jene Fülle von Kunstwerken aller Art, so unermeßlich, daß selbst die kleinste Insel, das entlegenste Städtchen nicht seiner Kunstschätze entbehrte, daß ein Reisender, Pausanias, der im zweiten Jahrhundert nach Christo das von römischer Habgier seit Jahrhunderten ausgeraubte und verwüstete Griechenland durchreiste, nicht einmal das unbedeutendste aller griechischen Orte, das phozische Panope, das gar nicht einmal ein »Städtchen« heißen durfte, ohne ein Kunstwerk in Marmor antraf — all dieser Reich-

thum, gegen den unsere reichsten Kunst-Museen zusammengenommen nicht mehr sind, als die Pfennighabe des Bettlers gegen den Reichthum eines Börsenkrösus unserer Zeit — ist vernichtet und von der Erde verschwunden. Aber wie sich die übrig gebliebenen Trümmer verhalten zu der Fülle jener untergegangenen Schätze der Kunst, gerade so verhalten sich auch die auf uns gekommenen Nachrichten über Kunst, Kunstwerke und Künstler zu der im Alterthum einst vorhandenen kunstgeschichtlichen Litteratur und ihren Beschreibungen der Kunstwerke und Lebensverhältnisse der Künstler. Auch von diesem Reichthume ist nichts auf uns gekommen, als Fetzen und Trümmer, vereinzelte Notizen bei den älteren Schriftstellern oder karge Auszüge, kritiklose Kompilationen späterer Zeit aus den untergegangenen zahlreichen und vortrefflichen Werken. Nicht eines einzigen Künstlers Biographie ist uns auch nur in den äußerlichsten Umrissen erhalten, und selbst bei den größten sind die einfachsten Lebensnachrichten spärlich, dunkel und zweifelhaft. Man kann sich diesen Verlust nicht groß genug, die zahlreichen untergegangenen Werke nicht ausführlich und würdig genug vorstellen, wenn man bedenkt, daß sehr viele derselben noch in der Blüthezeit griechischer Kunstbildung und griechischen Schriftenthums entstanden. Aber selbst in diesen spärlichen Resten ist doch noch genug übrig geblieben, um auch durch zahlreiche einzelne Thatsachen zu beweisen, daß der Grieche seine Künstler ebenso hoch ehrte, als er ihre Werke bewunderte, und daß er mit Nichten über dem Kunstwerke den Künstler vergaß, für den Achtung, Ehre und Anerkennung Lebensathem und Lebensbrod sind und gewesen sind zu allen Zeiten und und unter allen Verhältnissen.

Denn kein Stand, kein Beruf, den die eigene Nation gering achtet, gelangt zum Bewußtsein seiner Würde, zu jenem stolzen Selbstgefühle freier Menschenwürde und eignen Werthes, das jetzt bei uns, Dank dem Fortschritte der Menschheit, selbst den tüchtigen Handwerker erfüllt. Auch der griechische Handwerker entbehrte dies Selbstgefühl nicht, zumal in der ältesten Zeit, wo der Unterschied zwischen Handwerk und Kunst noch bei

Weitem nicht so scharf, wie in den Zeiten des Perikles und Alexander hervorgetreten war. In viel höherem Grade aber besaß es der Künstler. Der hellenische Künstler rühmte sich seiner Kunst, wie er sich seiner Ahnenreihe von Meistern rühmte, die einer den anderen, meist der Vater den Sohn oder den Verwandten und Gefreundeten gebildet. Denn die Kunst war in Hellas, wie in Italien zur Zeit der neueren Kunstblüthe, so zu sagen erblich an Familien und Familiensippschaften geknüpft. Musiker, Maler, Bildhauer rühmten sich gern solcher Ahnenreihen, und die Bildhauer setzten sie auch wohl als Inschriften auf ihre Werke. Aber nicht nur der Name und die kunstbegabte Ahnenreihe verewigte auf dem Kunstwerke selbst der Künstler Gedächtniß. Ihre eigenen Standbildnisse setzte das Volk nicht selten neben die Götterbilder, welche es dem Künstler für einen heiligen Ort zu schaffen aufgetragen hatte. So sah noch der griechische Reisende Pausanias das marmorne Standbild des Bildhauers Cheirisophos neben dem vergoldeten Apollobilde, das der Künstler für ein Heiligthum der Bürger von Tegna gearbeitet. Die Künstler Strato und Xenophilos, welche die Statuen des Aeskulap und der Hygiea zu Argos bildeten, durften ihre eigenen sitzenden Bildnisse daneben aufrichten, und Alkamenes, der Bildhauer, Phidias' Schüler, war erhaben gearbeitet im Bildniß zu schauen an dem Giebel des Tempels zu Eleusis. Heilige und profane Plätze, Säulenhallen, Märkte, Bauwerke benannte nicht selten das dankbare Volk nach den Architekten, die sie hergerichtet, oder nach den Künstlern, die sie mit ihren Arbeiten geschmückt hatten. Erwies man doch sogar die Ehre eines Standbildes einem Künstler, der die Erfindung gemacht, die Dachziegel künstlich zu gestalten. In den ältesten Zeiten gewährte das nahe Verhältniß der Künstler zur Religion ihnen sogar eine bevorzugte, fast den Priestern gleiche Stellung. Ihre Beleidigung galt als Frevel gegen die Götter, unter deren Beistande sie ihre Werke zu schaffen schienen, und ein Orakelspruch legte in einem solchen Falle, den uns Pausanias erzählt, der Stadt Sikyon eine Buße auf.

Der Ruhm eines tüchtigen Künstlers fiel auf seine Stadt zurück,

und mehr als einmal ist die verschiedene Angabe der Vaterstadt eines großen Meisters aus der Rivalität derjenigen Stadt, wo er lange gelebt, oder wo er, wie häufig geschah, das Ehrenbürgerrecht erhalten, mit der, wo er geboren wurde, zu erklären, weil jede von diesen Städten ihn als den ihren beanspruchte. Stritten sich doch sogar sieben Städte um die Ehre, den Sänger der Ilias und Odyssee als ihren Mitbürger anerkannt zu sehen. Das Eintreffen eines berühmten Malers oder Bildhauers an einem Orte auf seinen Reisen war ein Ereigniß; bedeutende Kunstwerke, neue Gemälde berühmter Maler erregten so allgemeine Aufmerksamkeit und Theilnahme, daß Komödiendichter, wie Aristophanes, in ihren Dramen auf dieselben anspielen und des Verständnisses sicher sein durften *). Die Kunstwettstreite bildender Künstler bei gewissen Aufgaben, die ihrem Meißel oder Pinsel von Staatswegen gestellt wurden, beschäftigten die ganze Stadt, deren freie Vollbürger ja auch, wie Aristoteles ausdrücklich sagt, von Jugend auf für die Fähigkeit, ein richtiges Kunsturtheil zu fällen, erzogen und gebildet wurden. Agorakritus, der Lieblingsschüler des Phidias, schuf eine Venus im Wettstreite mit dem Alkamenes, einem anderen Schüler des großen Meisters. Aber Agorakritus war ein Fremder, von der Insel Paros gebürtig, sein Mitbewerber um den Preis ein geborner Athener; und als seine Landsleute diesem den Preis zuerkannten, schuf Agorakritus, der in dem Ausfall des Urtheils Parteilichkeit sah, seine Venus in eine Nemesis um, und überließ das Werk den Rhamnusiern für den Tempel dieser Göttin, unter der Bedingung, daß es nie nach Athen kommen dürfe. Dasselbe stolze Selbstbewußtsein zeigte in noch höherem Maße der Maler Zeuxis, der als ein sehr reicher Mann mehrmals seine Werke verschenkte, weil, wie er sagte, er keinen Preis für sie zu setzen wisse.

Dieses Selbstbewußtsein entspricht aber genau der Achtung, welche die Hellenen den Meisterwerken ihrer Künstler zollten. Auch hiervon einige

---

*) Letronne, sur l'emploi de la peinture historique murale p. 292. 293.

Beispiele. Die Knidier hatten das Glück, die berühmte Venus des Praxiteles zu besitzen, ein Kunstwerk, das zu sehen allein viele Hellenen bewog, nach Knidos zu reisen. Darum waren die Bürger von Knidos aber auch stolz auf den Besitz dieses in ganz Hellas gepriesenen Kunstwerks. Noch in später Zeit, als Noth über die Knidier kam, erbot sich ein König von Bithynien, Nikomedes, die gesammte sehr große Staatsschuld der Knidier zu bezahlen, wenn sie ihm dafür das Kunstwerk überließen. Sie thaten es nicht und wollten lieber, wie sie sagten, die äußersten Opfer bringen, als sich von einem solchen Kunstwerke trennen. »Und sie thaten Recht daran,« sagt selbst der Römer Plinius, der uns die Geschichte erzählt, »denn mit diesem Kunstwerke hat Praxiteles Knidus für ewig geadelt!« Es stand in einem eigenen Tempelhause mit zwei einander gegenüberstehenden Thüren, um von allen Seiten Licht zur bewundernden Betrachtung der Schaulustigen zu gewähren, wie uns Lucian erzählt, der noch selbst das Meisterwerk der Kunst zu Knidos aufsuchte.

Und dieser Zug steht nicht allein da. Noch zu Cicero's Zeit konnte dieser große Redner die Behauptung des berüchtigten Kunsträubers Verres, er habe die geraubten Kunstwerke gekauft, mit den Worten niederschlagen: Nie habe je eine Stadt in Griechenland und Asien ein berühmtes Werk der Plastik oder der Malerei irgend wem mit ihrem Willen für Geld überlassen, und in wahrhaft rührenden Zügen schildert er vielfach in seinen Reden gegen Verres den Stolz, die Freude und Liebe, mit der auch damals noch die Griechen an ihren Kunstwerken hingen. Sie halten es für die höchste Schande, sagt er, die von ihren Vorfahren ererbten Kunstschätze zu verkaufen, und eine weise Politik habe die Römer bewogen, den Ueberwundenen diese Gegenstände ihrer Neigung und Begeisterung als Trost für den Verlust der Freiheit (oblectamenta et solatia servitutis, wie er sich naiv ausdrückt!) zu lassen. Vergebens erbot sich der makedonische Alexander, den Ephesiern ihren Dianentempel wieder zu bauen, wenn nur die Inschrift des Tempels nach der Vollendung ihn als Erneuerer nenne. Die Ephesier lehnten es ab, weil dieses Verlangen

ihren Stolz beleidigte, und die Art, wie sie es thaten, war eben so geistreich als sarkastisch. »Es zieme sich nicht,« erwiderten sie dem vermeintlichen Göttersohne, »daß ein Gott dem anderen Weihgeschenke darbringe.« Dieselbe Ehre aber, die sie dem weltbezwingenden Könige abschlugen, würden sie einem Baukünstler aus ihrer Mitte gewährt haben. Denn auch das Vaterlandsgefühl spielt eine Rolle bei der Achtung und Schätzung der Künstler, und ein ausgezeichneter Bildhauer, der Phozier Telephanes, blieb unberühmt, obschon seine Kunstgenossen, welche Schriften über bildende Kunst und Kunstwerke verfaßten, seine Arbeiten denen eines Polyklet, Myron und Pythagoras gleichsetzten. Er blieb unberühmt, weil er wie Plinius erzählt, fast nur für die Perserkönige Xerxes und Darius gearbeitet hatte. Die Zerstörung eines Kunstwerks, obenein eines berühmten, schien dem Griechen ein Frevel gegen das gesammte Hellenenthum, ein unauslöschlicher Schandfleck. Der Städtebezwinger Demetrius gab lieber die Eroberung von Rhodus auf, als daß er die Stadt an der schwächsten Seite angegriffen hätte, weil dadurch ein Hauptwerk des Malers Protogenes, das sich in einem auf jener Seite gelegenen Tempel befand, mit der Gefahr der Zerstörung bedroht war. »Eher,« sagte er, »wolle er die Bildnisse seines Vaters verbrennen, als ein Werk so herrlicher Kunst.« Und Protogenes war damals selbst noch unter den Lebenden. Er malte ruhig fort an seinem berühmten Satyrbilde auf seiner Villa unfern der belagerten Stadt. Demetrius entbot ihn zu sich ins Lager, und fragte ihn: wie er es gewagt habe, mitten im Kriegsgetümmel außerhalb der festen Mauern der Stadt zu bleiben. »Ich wußte, daß du mit den Rhodiern Krieg führtest, nicht mit den Künsten!« erwiderte der Künstler ruhig; eine Antwort, die nicht minder ihn selbst wie den Frager ehrte. Der König gab ihm eine Sicherheitswache, und verließ oft seine Belagerungsanstalten, um den Künstler zu besuchen, ihn arbeiten zu sehen, und sich mit ihm zu unterhalten.

Aber nicht nur das Volk bewunderte und ehrte seine Künstler, nicht nur Könige und Fürsten verkehrten mit ihnen, wie wir bald weiter zeigen

werden, als mit ihres Gleichen. Auch die Dichter feierten in zahlreichen Gedichten die Werke der bildenden Kunst zum Preise und Ruhme der Künstler, wovon uns in den Anthologien noch vielfache Beispiele erhalten sind. Zahlreiche Schriftsteller und Kunstkenner schrieben Bücher zur Würdigung und Beurtheilung der Werke bildender Kunst. Und war es nicht die höchste Ehre, wenn, wie Platon uns meldet, »das athenische Volk, das,« wie der aristokratische Philosoph bitter hinzusetzt, »zwar in Staatsangelegenheiten jeden Bürger ohne Unterschied für urtheilsfähig hielt, doch in Sachen der Kunst, so oft es die Erbauung eines Tempels oder sonst die Errichtung eines Kunstwerks galt, nur allein die Künstler um Rath fragte und ihren Rath befolgte?« Darum hingen aber auch Ehre und Glück des Künstlers, wie Winckelmann sagt, bei den Hellenen nicht ab »von dem Eigensinn unwissenden Stolzes, und ihre Werke waren nicht nach dem elenden Geschmacke oder dem übelgeschaffenen Auge eines durch die Schmeichelei und Knechtschaft aufgeworfenen Richters gebildet; sondern die Weisesten des ganzen Volks urtheilten und belohnten sie und ihre Werke.« Wollte der Himmel, wir wären mit unserer gepriesenen Bildung erst soweit, daß das Umgekehrte nicht bei uns die Regel wäre!

Wir wissen, wie viel die Athener auf ihr Bürgerrecht hielten. Ein Fremder, dem die Ehre widerfuhr, als attischer Bürger aufgenommen zu werden, hieß ein »Adoptivsohn des gesammten Volks«. Nur große Verdienste um das athenische Volk gaben Anspruch auf solche Ehre. Der Vorschlag dazu mußte in zwei Volksversammlungen nach einander wiederholt werden, und in der zweiten wenigstens sechstausend Bürger in geheimer Abstimmung ihn annehmen, und auch dann war der Beschluß noch ein Jahr lang anfechtbar. Dafür wurden aber auch einem solchen Ehrenbürger alle wesentlichen Rechte eines Bürgers von Athen zu Theil. Nun denn — diese Ehre erwiesen zur Zeit des Perikles die stolzen Athener einem Künstler, einem Ausländer, dem Maler Parrhasius aus Ephesus, um diesen großen Meister den ihrigen nennen zu dürfen. Und das gelang ihnen auch. Denn die Nachwelt hat ihn vorzugsweise

als Athener bezeichnet *). Die Ehre war groß, aber Parrhasius war auch ein Mann darnach. Jene neue Ehre ließ ihn nicht vergessen, daß er früher Ephesier war als Athener, und er sprach es aus in dem Epigramme, welches er unter viele seiner Werke setzte: »daß die berühmte Ephesus sein Vaterland sei.« Diesem trefflichen Künstler schien sein schönheitschaffendes Dasein ein »herrliches Leben«, und er rühmte sich gern, »daß er seine Kunst auf eine Höhe geführt, die schwerlich Einer übersteigen werde.« Er war ein stolzer Künstler, wie alle großen und tüchtigen Meister dieses herrlichen Volks, das noch nicht soweit heruntergekommen war, die Bescheidenheit als eine Haupteigenschaft vom Künstler zu rühmen. Mag es dem Parrhasius auch nur spätere Anekdotensucht nachgesagt haben, daß er den Apoll seinen Ahnherrn genannt — wiewohl ich nicht einsehe, warum der hellenische Künstler sich nicht symbolisch einer solchen Abkunft hätte rühmen sollen von dem Schützer der Kunst. Aber Plinius, der Römer, der dies erzählt und bekrittelt, hatte auch kein Verständniß für jenen anderen Zug, den er gleichfalls von dem Künstler berichtet fand. Man fragte den Parrhasius einmal, wer ihm Modell gewesen für seinen berühmten Lindischen Herkules? »Der Gott selbst, der mir oft im Traume erschienen!« gab er zur Antwort. Er war ein stolzer Künstler und eben so geistreich als stolz. Da sein Bild: »Ajax im Waffengericht von Ulysses besiegt,« bei der Preisaustheilung dem Werke des Timanthos nachgesetzt wurde, sprach er: »Es thue ihm nur um den Ajax leid, der somit zweimal dasselbe Schicksal erfahre, einem Unwürdigen nachstehen zu müssen!« Der Römer Plinius freilich, der mit dem doppelten Hochmuthe eines Römers und eines Gelehrten auf jeden, auch den größten Künstler herab sah, hatte ebenso wenig wie Seneca und die meisten seiner Landsleute ein Verständniß für solches stolze Bewußtsein eines

---

*) Solche Verleihung des Ehrenbürgerrechts an Künstler, die einer anderen hellenischen Stadt gehörten, war etwas Häufiges (S. Tölken in der Amalthea III, S. 123). Sie fand noch Statt zur Zeit des Hadrian. S. Boekh, Corp. Inscr. I, p. 339.

freien hellenischen Mannes und Künstlers, der von sich selber sang — denn Parrhasius war auch Dichter:

Mag es die Menge bezweifeln, doch laut bekenn' ich's: Erreicht sind
Jetzt die Grenzen der Kunst; und die sie zeigte, die Hand
Ist des Parrhasios Hand. Unverrückbar stehet der Markstein,
Wenn auch tadellos nichts bleibt, was ein Sterblicher schafft.

In diesem stolzen Bekenntnisse athmet dasselbe seines Werthes sichere Selbstbewußtsein, das sich in einem anderen Epigramme ausspricht, welches er unter manche seiner Werke schrieb:

Lebensfreudig, Verehrer der Tugend war, der dies malte,
Parrhasios; ihn gebar Ephesus' herrliche Stadt.
Auch nicht des Vaters vergess' ich, Euenor's, der mich erzeugte
Edel und frei und der Kunst Liebling im griechischen Volk.

Solche Männer waren die griechischen Künstler, und solches Selbstbewußtsein durften sie hegen in ihrem Volke. Erst als nach dem Verluste seiner Freiheit dies Volk seinen großen Charakter verlor, da verlor es auch, wenigstens theilweise, das richtige Verständniß für die Charaktergröße und Erhabenheit seiner großen Menschen und Künstler. Niebuhr hat einmal ein furchtbar hartes Wort ausgesprochen über eine ähnliche Wandlung unseres eigenen Volkes. »Der Deutsche,« so schrieb er an einen Freund, »ist von Natur, seitdem er seinen einfachen, großen Charakter verloren hat, afterrederisch und verunglimpfend, und nichts weniger als billig, noch weniger liebend. Ehren ist für den Deutschen ein entsetzlich drückendes Gefühl« *). Eine solche Verschlechterung erlitt auch der hellenische Charakter in der späteren Zeit, nach dem Untergange der griechischen Selbständigkeit. Da kam auch in der griechischen Litteratur jenes Geschlecht von Skandalskribenten und Anekdotenjägern auf, deren Klatschsucht und Kleinlichkeit, deren Haschen nach pikanten Anekdoten und Skandalgeschichten kaum einen großen Menschen der Vorzeit unbefleckt ließ;

*) Lebensnachrichten über B. G. Niebuhr Bd. II, Seite 386.

die den Edelsten und Besten das Unwürdigste nachsagten, und entstellend, verdrehend, zusetzend, erfindend, ohne Gefühl und Begriff für Größe und Erhabenheit vergangener Zeiten, leichtgläubig selbst und bei ihres Gleichen ebenso leicht Glauben findend, das Widersinnigste, Albernste und Gemeinste von dem Leben eines Platon und Aristoteles, eines Aeschylus und Sophokles, von den größten Denkern, Staatsmännern, Helden, Dichtern und Künstlern der Hellenen zu erzählen wußten. Das war die Zeit, wo ein elender Witzling den großen Meister Parrhasius herabzuwürdigen glaubte, wenn er mit einem wohlfeilen Wortspiele ihm vorwarf, »daß er von seinem Pinsel gelebt habe« (**ῥαβδοδίαιτος** statt **ἁβροδίαιτος** *). Aus solchen Quellen stammten denn auch Geschichten wie die, welche ein Seneca vom Parrhasius erzählt: daß er bei der Eroberung Olynths durch den makedonischen Philipp einen gefangenen greisen Bürger dieser Stadt gekauft, nach Athen gebracht und ihn dort in seiner Werkstatt habe foltern lassen, um den unter solchen Qualen sich windenden Greis als Modell zu benutzen für sein Gemälde des gefesselten, vom Geier des Zeus gequälten Prometheus!! Und diese Scheußlichkeit — die einem Hellenen, einem Künstler, einem Parrhasius ähnlich sieht, wie Seneca und das Neronische Rom dem Platon und der Stadt der Pallas, dieses Märchen, glaublich allein für die Phantasie eines bei Thierkämpfen und Lustmordgefechten großgewordenen Römers, dies Märchen, das selbst chronologische Gründe als baare Erfindung des Rhetors beweisen — haben berühmte Philologen der neuesten Zeit theils gläubig hingenommen, theils Schlüsse daraus gezogen für die Studienweise der alten griechischen Künstler! Welch ein Jammer! — Uebrigens ist es bezeichnend für die mythenbildende Volksphantasie, daß eine ganz ähnliche Geschichte auch vom Michelangelo erzählt wird, der einen Menschen habe ans Kreuz heften lassen, um danach Studien zu einem »Christus am Kreuze« zu machen. Diese Geschichte ist gerade so wahr, wie die Erzählung Seneca's vom Parrhasius.

---

*) Athen. XII, p. 543. XIII, p. 687, b. c. f.

Die griechischen Künstler der blühenden, ja selbst der späteren Zeit nach Alexander dem Großen, verdienten aber die Achtung, in welcher sie bei ihren Mitbürgern und ihrem Volke standen, nicht allein weil sie als große Meister ihrer Kunst unsterbliche Werke schufen. Sie waren auch, soweit unsere Nachrichten reichen, sämmtlich freigeborene Männer, Vollbürger ihrer Vaterstadt, oft noch durch die Ehre fremden Bürgerrechts ausgezeichnet. Wir kennen trotz aller Dürftigkeit unserer kunsthistorischen Quellen noch die Namen von beinahe einem halben tausend griechischer Maler und Bildhauer; aber von keinem einzigen habe ich angegeben gefunden, daß er sklavischer, unfreier Herkunft gewesen, oder daß die Wahl seines Künstlerberufs die Geltung als freier Vollbürger seiner Stadt geschmälert. Nur von einem einzigen Maler, Omphalion, erzählt ein sehr später Autor, Pausanias, er sei Sklave und Liebling seines Lehrmeisters Nikias gewesen. Aber er fügt selbst bei Erwähnung dieser Ausnahme hinzu: »wie Einige sagen;« also selbst diese einzige Ausnahme war nur Gerücht. Den Unfreien war aber vielmehr Kunstübung gesetzlich verboten. Niemals, sagt Plinius, durften Sklaven in Hellas die Malerkunst erlernen, sondern allezeit waren es nur Freigeborene, die sich ihr widmeten, später auch meist angesehener Familien Kinder (honesti). Darum kenne die Kunstgeschichte, setzt er hinzu, weder in der Malerei, noch in der Toreutik — unter welcher er hier wohl die gesammte Plastik versteht — irgend einen Künstler unfreier Abkunft, der durch seine Werke Ruhm erworben hätte.

Die griechischen Künstler erscheinen ferner durchweg als geistreiche, unterrichtete, nicht selten durch ihre Bildung, ihr Wissen, ihren Scharfsinn, ihren politischen Verstand hervorragende Männer, und ebensowohl durch diese Eigenschaften, als durch ihre künstlerische Begabung den Edelsten und Besten ihrer Zeit werth und befreundet. Sie waren endlich keine Hungerleider, sondern entweder begütert und vermögend, ja selbst reich von Hause aus, oder durch das Verhältniß ihrer Kunst zum Leben in den Stand gesetzt, neben Ehre und Ruhm, welche obenan standen, auch Gut und Geld vollauf zu erwerben. Sie besaßen somit, der Regel nach,

alle Bedingungen, auf deren Fundament bei den Menschen aller Zeit noch immer die bürgerliche Achtung eines Standes und einer Lebensthätigkeit beruht hat.

Wir wollen das der Reihe nach beweisen.

Unsere biographischen Nachrichten von den alten Künstlern sind, wie gesagt, armselig und dürftig. Aber dennoch liefern sie fast für alle irgend bedeutende Künstler Belege ihrer feinen Bildung und hohen Geistesbegabung. Die geistreichsten Aussprüche, die feinsten Antworten, die Belege edelster Gesinnung und Freimüthigkeit gegenüber den Mächtigen und Großen, finden sich zahlreich aufbewahrt, und reichen hinab bis in die späte römische Kaiserzeit. Von Zeuxis, der das Kunstgerede eines fürstlichen Gönners in seiner Werkstatt mit den Worten unterbrach: »Siehst du denn nicht, wie meine Farbenreiber über dich lachen,« — und von Apelles, der eine ähnliche Antwort selbst seinem großen Freunde, dem Perserbezwinger Alexander gab, bis hinab zu jenem Künstler, der dem kaiserlichen Kunstliebhaber und Malerdilettanten Hadrian zurief: »Geh' und male deine Gurken, denn von meiner Kunst verstehst du nichts!« erscheinen die griechischen Künstler als geistreich-freimüthige Männer von selbstbewußter Würde. Eine Sammlung solcher Züge und Aussprüche würde die anmuthigste Lektüre gewähren.

Aber die hellenischen Künstler waren auch der Regel nach Männer von vielseitiger wissenschaftlicher Bildung. Die Musiker Damon, Agathokles, Pythokleides u. A., die intimen Freunde des Perikles, waren Männer, vor deren wissenschaftlicher Bildung selbst ein Platon Respekt hatte, Männer, die nicht nur über das tiefste Wesen ihrer Kunst nachgedacht hatten, sondern die auch an Staatseinsicht und Weisheit einem Perikles verwandt waren, bei dem sie großen Einfluß besaßen. »Damon,« sagt Platon, »hüllte sein eigenstes Wesen, den großen Denker und Staatsmann, der er eigentlich war, in das bescheidene Gewand der Musik. Er war seinem Freunde Perikles, dem politischen Athleten, das, was der Lehrer dem wirklichen Athleten, der seine Glieder durch Salben geschmeidig macht und seine Kraft durch Uebungen stählt.« Und nicht nur Mu-

fiker und Architekten, sondern auch viele Bildhauer und Maler waren zugleich Schriftsteller über ihre Kunst, nicht selten auch Philosophen und Dichter. War doch Sokrates eines Bildhauers Sohn und übte selbst die Kunst des Vaters, während er zugleich atheniſcher Vollbürger war, und als solcher die Schlachten seiner Vaterstadt mitschlug. Auch wissen wir von ihm, daß er sein Lebenlang vorzugsweise gern mit Künstlern und Handwerkern verkehrte, obschon er selbst die Ausübung der Kunst aufgegeben haben mag. Aber eine Statue des Hermes und die Marmorbilder der Huldgöttinnen von seiner Hand standen noch fünfhundert Jahre später am Eingange der Akropolis von Athen, als Pausanias diese Stadt besuchte und ihre Kunstschätze beschrieb. Der große Phidias war der Freund und Vertraute des Perikles, und ein Mann der vielseitigsten Bildung. Polyklet und Apelles, Parrhasius und Asklepiodorus, Euphranor, Bildhauer und Maler zugleich, an Vielseitigkeit der Bildung von dem Römer Quinctilian mit Cicero verglichen, Xenokrates, ein überaus fruchtbarer Bildhauer aus Lysipp's Schule, Melanthius, Hermogenes endlich, jener philosophe Maler, gegen den der Kirchenvater Tertullian ein Buch schrieb, und wie viele Andere noch, waren auch als Schriftsteller über ihre Kunst bekannt, und spätere Kunstfreunde, wie Philostratus, danken ihnen rühmend ihre eigenen Kunstkenntnisse. Der Bildhauer Menächmus schrieb Werke über seine Kunst und nebenher eine Geschichte Alexander's des Großen. Apelles' Lehrer Pamphilus war in allen Wissenschaften zu Hause und besonders ein tüchtiger Mathematiker. »Ohne Kenntniß der Mathematik kein Künstler!« hieß sein Wahlspruch. Es war derselbe Künstler, der in seiner Vaterstadt eine Zeichenschule gründete für alle Bürger. Der Maler Polyidus war zugleich Dithyrambendichter. Gitiadas, einer der ältesten und berühmtesten Künstler Lakedämons, dichtete Hymnen auf die Göttin Pallas, deren Tempel und Bildsäule er schuf; und Pasiteles, der Zeitgenosse des Pompejus, schrieb ein Buch über die berühmtesten Kunstwerke der Welt. Der Besieger des makedonischen Perseus, der Römer Aemilius Paulus, erbat sich von den Athenern einen tüchtigen Philosophen, der seine Kinder unterrichte, und einen geschickten

Maler, der seinen Triumph verherrliche. Die Athener sandten ihm den Metrodorus, der beidem gewachsen sei. »Und Paulus befand es also«, sagt Plinius, der uns diese Geschichte erzählt. Der Maler Diognetus lehrte den Kaiser Mark Aurel, der den Zunamen des Philosophen führte, nicht nur seine Kunst, sondern sein kaiserlicher Schüler bekannte auch, daß er diesem Künstler einen guten Theil seiner Bildung verdanke.

Noch in der spätesten Zeit, als die Sonne der alten Welt sich dem Untergange zuneigte, noch in der Mitte des vierten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung finden wir unter den Künstlern feingebildete Männer wie die Maler Hermogenes und Hilarius. Und in Zeiten, wo die entarteten Nachkommen der einst so herrlichen Athener von den Statuen ihrer Helden die Inschriften wegmeißelten und an die Stelle des Miltiades und Themistokles in sklavischer Huldigung die Namen römischer und thrazischer Barbaren setzten — solche Schmach sahen zu Athen die Augen des Touristen Pausanias, — in diesen elenden Zeiten erscheinen die hellenischen Künstler in Rom als die einzigen, die in ihrer Kunst noch den göttlichen Funken angestammten geistigen Adels bewahrten. In ihnen erhielt sich fast allein noch jenes althellenische Freiheitsgefühl und Selbstbewußtsein, das seinen veredelnden Einfluß auch auf die unter der römischen Kaisertyrannei entstandenen Kunstwerke übte. Alle Kaiser erscheinen in ihren zumeist von griechischen Künstlern gearbeiteten Statuen und auf den öffentlichen Denkmälern, wie Winckelmann sagt, »nur als die ersten ihrer Bürger, ohne monarchischen Stolz. Denn die umstehenden Figuren im Gefolge des Kaisers scheinen alle ihrem Herrn gleich zu sein, welchen man nur durch die vornehmste Handlung, die ihm gegeben ist, von den anderen unterscheidet. Niemand, der dem Kaiser etwas überreicht, verrichtet es fußfällig, die kriegsgefangenen Barbaren ausgenommen. Niemand redet den Kaiser an mit gebeugtem Körper und Haupt. Und wiewohl die Schmeichelei mit der Zeit die bürgerliche Gleichheit aufgehoben hatte, wie wir vom Tiber wissen, dem der Senat zu Füßen fiel, und von Caligula, der den Senatoren die Hand

und den Fuß zum Küssen hinreichte: erhob dennoch die Kunst ihr Haupt und behielt jene alte Weise bei, die in der Blüthezeit athenischer Kunst von den Künstlern, die sie verherrlichten, beobachtet worden war.«

So war es in der Zeit des Verfalls der alten Welt. Wie anders aber stand der Künstler da in jener Blüthezeit hellenischen Kunstlebens, wo ein Perikles alle ausgezeichneten Künstler seiner Zeit und seines Volks zu seinen Freunden zählte; wo ein Alexander der Große sich mit Architekten, Bildhauern und Malern umgab, die ihn sogar auf seinen Eroberungszügen begleiteten; wo der Gebieter der Welt diese Meister ihrer Kunst nicht als seine Diener, sondern als seine Freunde behandelte, und wo auch die Erben seines Reichs, jene großen Kriegsfürsten, ein Demetrius der Städtebezwinger, ein Seleukus, Ptolemäus und Andere die Künstler ihrer Freundschaft würdigten und ihnen hohe Ehre erwiesen. Die alten Schriftsteller sind reich an einzelnen Zügen, welche als ebenso viele Beweise dienen können für die geachtete Stellung, welche im bürgerlichen Leben der Künstler einnahm. Ich habe schon gesagt, daß Phidias sogar von dem hochmüthig auf den Künstlerstand herabsehenden Plutarch ausdrücklich als vielvermögender Freund des Perikles bezeichnet wird, desselben Perikles, der seinen geschickten Architekten Mnesikles, obschon derselbe kein freigeborener Athener war, dennoch so werth hielt und so hoch ehrte, daß er ihm, als er von einem gefährlichen Unfalle genesen war, ein Standbild errichten ließ. So war der Maler Polygnot ein Freund des Cimon, dessen Schwester Elpinike sich sogar ihm in Liebe ergab; und Nealkes, ein sonst wenig bekannter Maler, war der Freund des großen Feldherrn und Staatsmannes Aratos, wie Protogenes der Freund des Aristoteles war, der von ihm das Bildniß seiner Mutter malen ließ und ihn ermunterte *), die großen Thaten des Alexander zum Vorwurf seiner Kunst zu machen, weil der unsterbliche Ruhm desselben auch den Werken des Künstlers Unsterblichkeit verspreche. Als der

*) S. Stahr Aristotelia I, S. 33.

Maler Aëtion sein großes von Lucian beschriebenes Bild, Alexander's Hochzeit mit der Roxane, zu Olympia ausstellte, gab ihm der damalige Hellanodike Proxenidas, von Bewunderung des Kunstwerks hingerissen, seine Tochter zur Ehe. Die gewaltthätige Behandlung, welche sich der übermüthige Alcibiades gegen den Maler Agatharchus von Samos erlaubte, indem er ihn einsperrte, um ihn zum Malen zu zwingen, erregte in ganz Athen den allgemeinsten Unwillen, obschon der so mißhandelte Künstler keineswegs zu den gefeiertsten Namen gehörte. Die Schwester des Bildhauers Kephissodotus war die Gattin Phocion's, des größten Kriegers und Staatsmannes seiner Zeit. Daß nach den Namen großer Architekten und Bildhauer öffentliche Plätze ihnen zu Ehren benannt wurden, ist schon früher bemerkt. So nannten die Bewohner von Elis eine Säulenhalle in der Altis zu Olympia nach ihrem Erbauer, und Kleotas, der Verbesserer der Form der olympischen Rennbahn, durfte sich dieser Erfindung rühmen in einer Inschrift, die er auf sein Standbild zu Athen setzte. Künstler, welche in einem Wettstreite mit ihren Werken den Preis davongetragen hatten, erhielten zu Athen von Staatswegen Ehrenspeisung im Prytaneum gleich verdienten Staatsmännern und siegreichen Feldherren, und dem Maler Polygnot verlieh die Versammlung der Amphiktyonen, jener hellenische Bundestag, freie Bewirthung in allen zum Bunde gehörenden Staatsgemeinden — eine Ehre, die auch wohl ausgezeichneten Schriftstellern zuerkannt wurde als Lohn für treffliche Werke der Litteratur (Tittmann über den Bund der Amphiktyonen, S.142. 143).

Es ließen sich diese Züge trotz der spärlichen Nachrichten, welche uns über die Lebensumstände der hellenischen Künstler übrig geblieben sind, noch leicht durch andere ähnliche vermehren. Allein die hier mitgetheilten scheinen zu genügen, um zu beweisen, daß der hellenische Künstlerstand, weit entfernt, in der öffentlichen Meinung herabgesetzt zu werden, vielmehr als ein Ehrenstand angesehen wurde. Natürlich gilt dies nur von den ächten, tüchtigen Künstlern. Die Pfuscher wurden gering geachtet, wie sich's gebührt, und mehr als ein spottendes Epigramm poe-

herausgaben. Aber wir halten es für unwahrscheinlich; denn sie waren reiche, fürstengleiche Männer, die dessen nicht bedurften und die ihre Werke durch geschickte Sklaven abschreiben und wohl zumeist nur für ihre Freunde veröffentlichen ließen. Sie lehrten auch nicht für Geld in ihren antiken »Akademien« und »Lyceen«, die außer dem Namen nichts mit den modernen gemein haben. Aber die reisenden Virtuosen der Philosophie und Beredtsamkeit, die Sophisten thaten es, und Platon der Aristokrat vergißt nie, sie darüber bitter zu bespötteln, obschon bei gar Manchen derselben gewiß weit weniger Habsucht und Geldgier, als vielmehr eben nur geringer Vermögensbesitz der Grund war, weshalb sie sich ihre Kunst bezahlen ließen. Nur die aristokratische Gesellschaft sah in dieser Art des Gelderwerbs etwas nicht Nobles, nicht Wohlanständiges. Die öffentliche Meinung bei den übrigen Hellenen fand darin nichts Unrechtes und nichts Entwürdigendes. Die englische Aristokratie von heute denkt aber noch jetzt über litterarischen und künstlerischen Erwerb ebenso geringschätzig und hochmüthig, wie Platon und die athenische Aristokratie — und aus denselben Gründen.

Ob die tragischen Dichter der Griechen für ihre Dramen Geldbelohnungen erhielten, weiß ich nicht zu sagen. Das aber ist bekannt, daß für die Leistungen der komischen Dichter eine Geldsumme als Honorar von Staatswegen durch den Rath der Fünfhundert zu Athen ausgezahlt wurde und daß Aristophanes in seinen Fröschen die neidischen Demagogen aus dem Theater weist:

Die den ehrlichen Lohn der Poeten allhier als Redner im Volke benagen.

was damals von einem niedrigdenkenden Volksredner, Agyrrhios, geschehen war. Ebenso bekannt ist es, daß Pindar sich seine Siegeshymnen reich bezahlen ließ, und daß Niemand im Alterthum daran Anstoß nahm. Wenn dies bei dem Dichter Simonides geschah, dem selbst Aristoteles Geldgeiz nachsagt, so war es, weil Simonides seine Muse durch Verkäuflichkeit entwürdigte. Sonst war die Belohnung des Poeten durch Geld für seine Dichtungen ein allgemeiner Brauch, der weit mehr in der Ord-

nung gefunden wurde, als heutzutage manche Dichterpensionen, die ohnehin armselig erscheinen gegen die reichen Spenden, mit denen hellenische Freistaaten so gut wie Fürsten und Könige den Dichter belohnten, der ihrer Städte und Geschlechter Ruhm und Preis gesungen hatte. Dasselbe gilt auch von den Kunstleistungen der Musiker. Und wenn ein Künstler, wie der Maler Zeuxis, sich sogar die Ausstellung seines früher erwähnten berühmten Bildes der Helena bezahlen ließ, so wurde dies nicht etwa darum bespottet und getadelt, weil man es überhaupt unwürdig fand, daß ein Künstler für seine Arbeiten Geld nehme, sondern darum, weil es, wenn die Geschichte überhaupt wahr ist, in seiner Art eine Ausnahme war, für das Anschauen ausgestellter Kunstwerke Bezahlung zu fordern. Daß aber Zeuxis nicht aus Geldgeiz, sondern aus einem anderen uns unbekannten Grunde in jenem einzelnen Falle eine Ausnahme zu machen sich bewogen fand, das erhellt wohl am besten aus dem historisch beglaubigten Umstande, daß er der bloßen Ehre wegen die werthvollsten Arbeiten umsonst verfertigte. Es ist überhaupt eine unbestreitbare Thatsache, daß in der Blüthezeit des Hellenenthums die Kunst vorzugsweise nach Ruhm und nicht, wie bei uns, nach Brod ging. So malte Polygnot den Athenern ihre berühmte Bilderhalle, die Poikile, ohne Belohnung anzunehmen, während sein Kunstgenosse Mykon einen Theil derselben Halle für Geld malte. So schenkte Nikias im makedonisch-römischen Zeitalter eins seiner berühmtesten Gemälde lieber seiner Vaterstadt Athen, obgleich ihm der König Attalus für dasselbe die ungeheure Summe von 60 Talenten (über 80,000 Thaler unseres Geldes) geboten hatte. Aber Polygnot wie Nikias waren Beide nicht nur große Künstler, sondern auch zugleich Männer von fürstlichem Reichthum. Dies führt uns auf die ökonomischen Umstände und pekuniären Verhältnisse der bildenden Künstler bei den Griechen überhaupt und auf die daraus hervorgehende Schätzung des durch die Kunst vermittelten Gelderwerbs.

Zunächst steht die Thatsache fest, daß wir von keinem einzigen irgend bedeutenden hellenischen Künstler wissen, der in dürftigen Umständen gelebt, unbeschäftigt geblieben, oder gar, wie so mancher neuere, in Hunger

und Elend verkommen sei. Nur von Myron sagt eine späte und schon wegen des Zusammenhangs der ganzen Stelle gering anzuschlagende Notiz bei Petronius: Dieser Künstler, der so große Kunstwerke geschaffen, habe Keinen gefunden, der seine Erbschaft übernehmen wollen. Ist diese Geschichte wahr, so muß Myron ein Verschwender gewesen sein, weil sich sonst diese Nachricht als ein innerer Widerspruch erweisen würde. Auch der Maler Pauson soll, wie ein Ausleger des Aristophanes, ebenfalls nicht wahrscheinlich, berichtet, arm gewesen sein, und der große Polygnot sich gleichfalls, aber nur am Beginn seiner Laufbahn, in dürftigen Umständen befunden haben. Die letzte Nachricht mag immerhin als richtig gelten. Auch ist es wahr, daß der römische Schriftsteller Vitruvius einige, zum Theil sonst unbekannte Künstler namhaft macht, die weniger Ruhm erworben, als sie verdient, weil ihnen Glück und hie und da auch Geld gefehlt habe. Allein die Regel war dennoch, daß die hellenischen Künstler im Ganzen genommen sich einer völlig sorgenfreien Existenz erfreuten. Die Meisten waren wohlhabend. Von Vielen wird erzählt, daß sie fürstlichen Reichthum besessen. Reichthum aber gab zu allen Zeiten Ansehen, bei den Lebensgenossen des Platon und Perikles so gut wie in der neuesten Zeit. »Wo Geld ist, geht das Ruder und bläst der Wind,« war schon zu Sokrates' Zeit ein griechisches Sprichwort. Denn die Menschennatur war ihrem innersten Wesen nach zu allen Zeiten dieselbe. Dem Maler Nikias, dem Zeitgenossen Alexander's, der seiner Vaterstadt Athen, wie wir oben erzählt, jenes königliche Geschenk gemacht hatte, errichteten die Athener dafür ein Ehrengrab unter ihren Staatsmännern und Helden neben den Gräbern des Hermodias und Aristogiton auf dem Wege nach der Akademie, wo es beinahe fünfhundert Jahre später Pausanias noch sah. Jeder Künstler von irgend einer Geschicklichkeit fand in dem kunstliebenden Hellas die reichste Beschäftigung nicht nur von Staaten und Korporationen, von Fürsten und Königen, sondern auch von Privatleuten aller Art. Selbst Dichter, Philosophen und Redekünstler, ein Pindar, Gorgias, Aristoteles, Theophrast u. A. bestellten zahlreiche Kunstwerke, ließen ihre eigenen Statuen in Marmor und

Erz arbeiten, wohl gar dieselben in Olympia aufstellen, und in dem Testamente des Aristoteles beim Diogenes Laertius findet sich ausdrücklich die Bestimmung, daß seine Erben für die Ausführung der bei einem Künstler von ihm bestellten Werke sorgen sollten. Aber nicht Hellas allein mit seinen Tausenden kunstliebender Städte, Heiligthümer und Tempel, auch das Ausland, die Fürsten Makedoniens, ja selbst die prachtliebenden Könige und Satrapen des Orients gaben schon in früher Zeit den griechischen Künstlern reiche Beschäftigung. Ein thessalischer Künstler Telephanes, Zeitgenoß des Polyklet und Myron, und Beiden an Trefflichkeit der Werke, nach dem Urtheil der bewährtesten alten Kunsthistoriker, vollkommen ebenbürtig, arbeitete nicht nur für sein Vaterland, sondern auch für die Perserkönige Xerxes und Darius. Und wenn dies auch seinem Ruhme schadete, da seine Werke ins Ausland gingen, so brachte es ihm doch desto sicherer Reichthum. Der berühmte Skopas lieh mit anderen großen hellenischen Meistern seine Kunst der Königin Artemisia von Karien, die ihrem Gemahle Mausolus jenes weltbekannte Denkmal errichtete.

Die hellenischen Künstler hatten aber nicht bloß zahlreiche Gelegenheit, durch ihre Kunst Vermögen, ja Reichthum zu erwerben. Sie besaßen Beides oft auch von Haus aus. Und allerdings war ein gewisses Vermögen für den griechischen Künstler, namentlich für den Bildhauer, aber ebenso auch, wenn auch in geringerem Maße, für den Maler eine Nothwendigkeit. Denn um große Aufträge annehmen und ausführen zu können, bedurfte es bedeutender Geldmittel, und die schon erwähnte Bemerkung des Vitruv, daß manche Künstler nicht den Ruhm, welchen ihr Talent verdiente, erlangt hätten, weil ihnen neben dem Glück auch Geld gefehlt habe, gewinnt jetzt das richtige Licht. Vitruv zählt zu solchen Künstlern selbst den trefflichen Meister Nikomachus, den Vorgänger des Apelles, jenen geistreichen Künstler, der zu einem Idioten, welcher die Helena des Zeuxis nicht schön finden konnte, das berühmte Wort sprach: »Nimm meine Augen und sie wird dir eine Göttin erscheinen!« So mag auch Protogenes, wie Plinius erzählt, am Anfange seiner Laufbahn

arm gewesen sein, und daher weniger fruchtbar, weil er zu kämpfen hatte, um sich durch die höchste Vollendung seiner Arbeiten einen Namen und neben der Ehre dann auch Geld zu erwerben.

Bei alledem aber steht dennoch das Eine fest, daß das hellenische Alterthum im Ganzen und Großen nie und nirgend eine Unehre darin sah, durch die Kunst Geld zu erwerben, nur nicht gerade das Geld zur Beschaffung des täglichen Brods. In dem älteren Athen, wo ein Solonisches Gesetz den Müßiggang bestrafte und ein anderes jedem Bürger die Pflicht auflegte, seine Söhne irgend eine Kunst oder ein Gewerk erlernen zu lassen, versteht sich das von selbst, und Plutarch hat sehr gut die Gründe hervorgehoben, warum hier Solon's Gesetzgebung von der des Lykurg abwich. Es ist baare Thorheit, anzunehmen, daß Phidias darum von seinen athenischen Mitbürgern gering geschätzt worden sei, weil er bei seinen großen Arbeiten des Olympischen Zeus oder der Athenischen Parthenos nicht nur Künstler, sondern auch »Unternehmer« war. Tempelbauten und Kolossalstatuen wurden, wie wir aus Plutarch *) wissen, zu öffentlicher Concurrenz dargeboten. »Man hörte die Künstler, prüfte ihre Vorschläge, Zeichnungen und Risse, und entschied sich dann für den, der mit dem geringsten Kostenaufwande das Werk am schnellsten und besten ausführen zu können schien.« Solche Arbeiten erforderten ja an und für sich schon für den Künstler, der dazu den Auftrag erhielt, große Summen an Auslagen für seine Werkstatt und für die Arbeiter, auch wenn das Material vom Staate geliefert wurde. Uebrigens ist es nicht einmal bekannt, ob ein Phidias für seine Kunstleistung selbst jemals Lohn bedungen habe. Aber selbst wenn dies der Fall war, so hat schwerlich die öffentliche Meinung seiner Zeit darin eine Verringerung seiner Würde als freier hellenischer Bürger gesehen.

Freilich gab es auch im Alterthum Leute, denen es allein edel und ehrenhaft dünkte, durch Kriegsbeute und Erpressung oder durch Geldwucher und Handelsgeschäfte Reichthum zu sammeln, während sie auf diejenigen

*) In der Schrift: Ob das Laster hinreiche, um unglücklich zu machen. Kap. 3.

geringschätzig herabsahen, welche sich durch künstlerische oder geistige Thätigkeit Vermögen erwarben. Aber eine solche Ansicht war selten, sie war nicht die Ansicht der Edelsten und Besten, nicht die Ansicht der Blüthezeit hellenischer Bildung. Jene Geringschätzung des Künstlerstandes als solchen im Alterthum, welche man aus einzelnen Stellen alter Schriftsteller gefolgert hat, gehört einer späteren, gehört der römischen Zeit, und selbst in dieser wiederum nur einzelnen Schriftstellern an. Denn wenn in früherer Zeit ein Demosthenes von dem Bruder des Aeschines, seines politischen Gegners, von dem Maler Philochares, herabsetzend und verächtlich als von einem Menschen sprach, »der Salbenbüchsen und dergleichen Geräth anmale,« oder wenn ein Aristophanes mit geringschätzender Verachtung von den Malern redet, welche Thongefäße bemalen, so sind dies nicht Beweise dafür, daß jene Männer von der Kunst und den Künstlern überhaupt gering dachten, sondern vielmehr Beweise für das bürgerliche Ansehen der Künstler. Denn beide Männer begründen ihre Geringschätzung nicht darauf, daß die von ihnen Verspotteten Künstler, sondern darauf, daß sie eben *schlechte* Künstler, daß sie nur handwerksmäßige Schmierer seien. Beiläufig bemerkt, war jene Aeußerung des Demosthenes eine feindselige Uebertreibung, dergleichen sich die Staatsredner Athens in der Hitze des politischen Kampfes wohl zuweilen erlaubten. Denn wir wissen von anderer Seite her, daß der so gering geschätzte Maler ein keineswegs verächtlicher Künstler gewesen ist. Es kam aber dem Demosthenes eben nur darauf an, den Aeschines, seinen erbitterten Gegner, auch in seiner Familie auf alle Weise herabzusetzen. Aristokratischer Hochmuth oder philosophischer Pedantismus, der selbst einen Phidias als einen »Thonstreicher« ansah und einen Zeuxis und Parrhasios zu den »Farbenschmierern« rechnete, war in der Blüthezeit hellenischer Kultur eine so seltene Ausnahme, daß der Redner Isokrates selbst den Gedanken daran als eine Art Verrücktheit bezeichnen durfte.

Anders stellte sich die Sache freilich in der späteren Zeit, und hier sind es vornehmlich zwei Schriftsteller, welche allerdings den Künstlerstand als solchen geringschätzig behandeln. Diese beiden Männer sind

arm gewesen sein, und daher weniger fruchtbar, weil er zu kämpfen hatte, um sich durch die höchste Vollendung seiner Arbeiten einen Namen und neben der Ehre dann auch Geld zu erwerben.

Bei alledem aber steht dennoch das Eine fest, daß das hellenische Alterthum im Ganzen und Großen nie und nirgend eine Unehre darin sah, durch die Kunst Geld zu erwerben, nur nicht gerade das Geld zur Beschaffung des täglichen Brods. In dem älteren Athen, wo ein Solonisches Gesetz den Müßiggang bestrafte und ein anderes jedem Bürger die Pflicht auflegte, seine Söhne irgend eine Kunst oder ein Gewerk erlernen zu lassen, versteht sich das von selbst, und Plutarch hat sehr gut die Gründe hervorgehoben, warum hier Solon's Gesetzgebung von der des Lykurg abwich. Es ist baare Thorheit, anzunehmen, daß Phidias darum von seinen athenischen Mitbürgern gering geschätzt worden sei, weil er bei seinen großen Arbeiten des Olympischen Zeus oder der Athenischen Parthenos nicht nur Künstler, sondern auch »Unternehmer« war. Tempelbauten und Kolossalstatuen wurden, wie wir aus Plutarch *) wissen, zu öffentlicher Concurrenz dargeboten. »Man hörte die Künstler, prüfte ihre Vorschläge, Zeichnungen und Risse, und entschied sich dann für den, der mit dem geringsten Kostenaufwande das Werk am schnellsten und besten ausführen zu können schien.« Solche Arbeiten erforderten ja an und für sich schon für den Künstler, der dazu den Auftrag erhielt, große Summen an Auslagen für seine Werkstatt und für die Arbeiter, auch wenn das Material vom Staate geliefert wurde. Uebrigens ist es nicht einmal bekannt, ob ein Phidias für seine Kunstleistung selbst jemals Lohn bedungen habe. Aber selbst wenn dies der Fall war, so hat schwerlich die öffentliche Meinung seiner Zeit darin eine Verringerung seiner Würde als freier hellenischer Bürger gesehen.

Freilich gab es auch im Alterthum Leute, denen es allein edel und ehrenhaft dünkte, durch Kriegsbeute und Erpressung oder durch Geldwucher und Handelsgeschäfte Reichthum zu sammeln, während sie auf diejenigen

---

*) In der Schrift: Ob das Laster hinreiche, um unglücklich zu machen. Kap. 3.

geringschätzig herabsahen, welche sich durch künstlerische oder geistige Thätigkeit Vermögen erwarben. Aber eine solche Ansicht war selten, sie war nicht die Ansicht der Edelsten und Besten, nicht die Ansicht der Blüthezeit hellenischer Bildung. Jene Geringschätzung des Künstlerstandes als solchen im Alterthum, welche man aus einzelnen Stellen alter Schriftsteller gefolgert hat, gehört einer späteren, gehört der römischen Zeit, und selbst in dieser wiederum nur einzelnen Schriftstellern an. Denn wenn in früherer Zeit ein Demosthenes von dem Bruder des Aeschines, seines politischen Gegners, von dem Maler Philochares, herabsetzend und verächtlich als von einem Menschen sprach, »der Salbenbüchsen und dergleichen Geräth anmale,« oder wenn ein Aristophanes mit geringschätzender Verachtung von den Malern redet, welche Thongefäße bemalen, so sind dies nicht Beweise dafür, daß jene Männer von der Kunst und den Künstlern überhaupt gering dachten, sondern vielmehr Beweise für das bürgerliche Ansehen der Künstler. Denn beide Männer begründen ihre Geringschätzung nicht darauf, daß die von ihnen Verspotteten Künstler, sondern darauf, daß sie eben *schlechte* Künstler, daß sie nur handwerksmäßige Schmierer seien. Beiläufig bemerkt, war jene Aeußerung des Demosthenes eine feindselige Uebertreibung, dergleichen sich die Staatsredner Athens in der Hitze des politischen Kampfes wohl zuweilen erlaubten. Denn wir wissen von anderer Seite her, daß der so gering geschätzte Maler ein keineswegs verächtlicher Künstler gewesen ist. Es kam aber dem Demosthenes eben nur darauf an, den Aeschines, seinen erbitterten Gegner, auch in seiner Familie auf alle Weise herabzusetzen. Aristokratischer Hochmuth oder philosophischer Pedantismus, der selbst einen Phidias als einen »Thonstreicher« ansah und einen Zeuxis und Parrhasios zu den »Farbenschmierern« rechnete, war in der Blüthezeit hellenischer Kultur eine so seltene Ausnahme, daß der Redner Isokrates selbst den Gedanken daran als eine Art Verrücktheit bezeichnen durfte.

Anders stellte sich die Sache freilich in der späteren Zeit, und hier sind es vornehmlich zwei Schriftsteller, welche allerdings den Künstlerstand als solchen geringschätzig behandeln. Diese beiden Männer sind

Plutarch, ein verrömerter Grieche, und der stoische Moralphilosoph Seneca, der Erzieher und Bildner des halb wahnsinnigen kaiserlichen Kunstvirtuosen Nero. Wir wollen die vielberufenen Hauptstellen aus ihren Schriften jetzt mittheilen, wo uns durch das bisher Entwickelte die richtige Würdigung derselben wesentlich erleichtert wird. Was den Plutarch anlangt, so steht er zunächst überall, wo er von der Kunst und den Künstlern spricht, auf dem Boden jener einseitigen Moralphilosophie, der es überall an der Möglichkeit gebricht, dem Schönen und der Kunst, und also auch den Künstlern, die gebührende Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Er ist Beiden gegenüber ein Pedant, der die Stellung der Künstler und die Würde des Künstlerberufes überall durch sein moralphilosophisches Raisonnement herabzieht, während er glücklicherweise für uns zugleich durch die von ihm angeführten Thatsachen, ohne es zu wollen, bezeugt, daß das edle, freie und kunstbegeisterte Volk der Hellenen in seiner besten Zeit über Kunst und Künstler anders fühlte und würdiger dachte, als der einseitige Moralllist einer späten Zeit. Ist es nicht ächter Gelehrtendünkel und Pedantismus, wenn er im Leben des Theseus kopfschüttelnd bemerkt: »daß die Ehre, welche das athenische Volk dem mythischen Schulmeister des Theseus erweise, indem es ihm noch heute Opfer bringe, viel begründeter und gerechter sei, als die Ehre, mit welcher die Athener die Künstler Silanion und Parrhasios feierten, die dem Volke die Bildnisse seines Heroen in Erz und Farben geschaffen?« In ihrer ganzen Nacktheit aber erscheint die ästhetische Beschränktheit des Mannes in den Anfangskapiteln seiner Lebensbeschreibung des Perikles. Hier tischt er seinen Lesern ganz ernsthaft folgendes Raisonnement auf, durch welches er die bürgerliche Ehre und Achtung, deren sich also die Künstler auch damals noch erfreuten (denn warum hätte der Mann sonst gegen einen Schatten fechten sollen?), ein- für allemal als unbegründet darzustellen unternimmt. Da er nämlich gegen die Schönheit der Kunstwerke und gegen ihre Wirkung auf die Menschen nicht anzugehen wagt, so versucht er den Künstlern selbst und denen, welche ihnen Achtung zollen, folgendermaßen zu Leibe zu gehen: »Der Werth und die Würde des

Hervorgebrachten,« meint er, »beweise gar nichts für den Anspruch des Hervorbringenden auf Würde und Achtbarkeit. Denn man könne sehr wohl sich an schöngefärbten Stoffen und Gewändern, oder an wohlriechenden Essenzen und Salben erfreuen, ohne darum die Verfertiger von beiden, die Färber und Salbenköche, für etwas Anderes, als für gemeine, niedrige Handwerker, für Banausoi, zu achten.« Diese Schlußfolgerung nun schämt sich der Autor nicht auf Kunst und Künstler jeder Art, ja selbst auf einen Phidias und seines Gleichen anzuwenden, und hinzuzufügen: »Kein edelgeborener Jüngling würde Verlangen tragen, wenn er den Olympischen Zeus sähe, ein Phidias, oder beim Anblick der Argivischen Hera ein Polyklet zu werden!« Und dergleichen Urtheile erlauben sich namhafte Philologen und Alterthumsforscher als die herrschende Meinung des hellenischen Alterthums anzuführen und sie mit den Ansichten eines Aristoteles über Kunst und Künstler übereinstimmend zu finden! Dieser Plutarchischen Ansicht ist es denn freilich auch ganz angemessen, daß er es dem Polygnot zur besondern Ehre anrechnet die Poikile von Athen umsonst gemalt zu haben, und daß er es kindische Albernheit nennt, daß ein Mann wie Lukullus nach einem thatenreichen stürmischen Leben sich am Genuß des Schönen und der Kunst durch großartig angelegte Sammlungen von Gemälden und Skulpturwerken erfreuen mochte *).

Auf derselben Stufe ästhetischer Bildung wie Plutarch steht Seneca, wenn er in einer seiner Episteln ausruft: »Dazu lasse ich mich nimmermehr bewegen (non enim adducor), daß ich zu den eines freien Mannes würdigen Künsten auch die Maler und ihre Kunst rechnen sollte, ebensowenig als die Bildhauer oder Marmorarbeiter und die übrigen

*) Die Stelle ist zu bezeichnend, als daß ich sie nicht hersetzen sollte. Sie lautet im „Leben des Lukullus« (.cap 39): »Als kindische Spielerei sehe ich es an, daß er seinen Reichthum verschwendete in prachtvollen Bauten — und noch mehr in Gemälden und plastischen Bildwerken, die er voll Eifer für diese Künste mit großen Kosten zusammenbrachte.«

Diener der Ueppigkeit!« Hier beweist schon der eigene Ausdruck, daß der stoische Moralprediger, der wie die meisten Philosophen seiner Zeit die bildenden Künste nur unter dem Gesichtspunkte des Luxus und der Ueppigkeit betrachtet, mit einer anderen würdigeren, um es kurz zu sagen, mit der ächt hellenischen Ansicht in Opposition steht, mit jener Ansicht, die, wie wir sahen, selbst noch in späterer Zeit ein Galen als die richtige vertrat!

Aber wir wollen gerecht sein. Die Beschränktheit freilich, welche die Ansichten eines Seneca und Plutarch für einerlei hält mit der weltweit verschiedenen und unendlich würdigeren ästhetischen Anschauungsweise des hellenischen Alterthums, diese Beschränktheit ist ebensowenig zu entschuldigen, wie die Oberflächlichkeit, welche die Aussprüche von Schriftstellern der verschiedensten Bildungsepochen des Alterthums harmlos neben einander stellt. Wohl aber läßt sich etwas sagen zur Entschuldigung der Kunst- und Künstler-Verachtung jener alten Moralisten oder Gelehrten. Schon Platon's streng doktrinärer Idealismus fand ja, wie wir sahen, die wirklichen Kunstwerke seiner Zeit lange nicht seinem sittlichen Ideale entsprechend. Wie viel mehr Anstoß mußten die Moralisten der sittlich so tief gesunkenen Kaiserzeit an dem Umstande nehmen, daß allerdings zu ihrer Zeit auch innerhalb der Kunst diese sittliche Ausartung sich zeigte, daß die Künstler in ihren Werken nicht selten der Lüsternheit fröhnten und die abgestumpfte Blasirtheit aufstachelten, zu einer Zeit, wo ein Tiber mit unzüchtigen Bildern seine Schlafgemächer schmückte, und wo mehr als ein Maler, wie der von Plutarch genannte Cheriphanes, die verschiedenen Arten gemeinsinnlicher Wollust malte. Ebensowenig mochte es ihnen anstehen, daß schon die Malerei der älteren Zeit bald nach Aristophanes oder nach seinem Beispiele sich eine gefährliche Freiheit nahm in heiterer Darstellung von Götterfabeln, wie sie der große Komiker sich gleichfalls genommen; daß, um nur Eins anzuführen, ein Schüler des Apelles, Ktesilochus, die Entbindung des Zeus vom Bacchus in einem komischen Genrebilde darstellte. Zu diesem Allen gesellt sich endlich noch jene Veränderung, welche die ästhetische Anschauungs-

weise, und damit auch die Würdigung der Kunst und die Schätzung des Künstlerstandes durch den zur Herrschaft kommenden römischen Geist erfuhr. Die Stellung der Kunst und der Künstler bei den Römern verdient daher ein eigenes Kapitel.

Wir sind zu Ende und können es jetzt wohl dem Leser getrost überlassen, das von uns entworfene Bild von der Stellung des Künstlers im griechischen Leben mit der Ansicht jenes berühmten Gelehrten prüfend zusammenzuhalten, von der wir in unserer Entwickelung ausgegangen sind. Doch nein! noch nicht. Er wird uns zurufen: »Dein Register hat ein Loch; du hast die von jenem Manne angeführte Stelle des Lucian vergessen, in welcher uns dieser feingebildete, kunstsinnige Grieche, der Zeitgenosse Mark Aurel's und Galen's, es ausdrücklich bezeugt: wenn einer auch ein Phidias oder Polyklet würde und die herrlichsten und zahlreichsten Kunstwerke schaffte, so möchte doch Keiner, der dieselben sähe, wenn er anders ein verständiger Mensch sei, sich wünschen, gleichfalls ein solcher Künstler zu werden. Denn möge Einer auch ein noch so großer Künstler sein, er werde doch immer nur in der Sprache verständiger Leute ein Banausos, ein Handwerker und ein Mensch heißen, der von seiner Hände Arbeit lebt.«

Also wirklich? Dies sollte in der That die Anschauungsweise des feinsten aller nachchristlichen alten Kunstkenner, des begeisterten Kunstfreundes Lucian, dies die Ansicht seiner gebildeten hellenischen Zeitgenossen gewesen sein? Das wäre denn freilich ein schlagender Beweis gegen uns und unsere Apologie des Künstlerstandes, oder vielmehr der griechischen Bildung und Gesittung. Aber ich erinnere mich zu rechter Zeit daran, daß Lucian ein Schalk war, ein ironischer Schalk und Spötter, und es will mich fast bedünken, daß auch hier seine Schalkheit noch beinahe zweitausend Jahre nach seinem Tode unsere Philologen mystificirt hat.

Und so verhält sich's denn auch in der That. Die angeführte Stelle steht in der kleinen Schrift, welche sich unter dem Titel »Ein Traum« in den Werken des Satyrikers findet. In diesem Bruchstücke

einer Selbstbiographie erzählt er Ende und Anfang seiner eigenen sehr kurzen Künstlerlaufbahn mit einer so heiteren Laune, daß ich nichts Besseres thun kann, als ihn selbst reden zu lassen, zumal auch die mehrerwähnte Stelle jener Schrift nur aus dem Zusammenhange des Ganzen ihre richtige Erklärung finden kann.

Lucian, unter Hadrian, etwa um 130 nach Christus in einer griechischen Stadt Kleinasiens geboren, war der Sohn einer nur mäßig bemittelten Bürgerfamilie. »Ich hatte,« erzählt er, »da ich schon ein ziemlich erwachsener Bursche war, eben die Schule verlassen, und mein Vater berieth mit seinen Gefreundeten, was ich werden sollte; den meisten von ihnen erschien eine wissenschaftliche Laufbahn« (als Rhetor, oder wie wir etwa sagen würden, als akademischer Docent) »sehr mühsam, sehr langwierig, und sehr kostspielig dazu; unsere Vermögensverhältnisse aber seien beschränkt und forderten baldige Erleichterung. Wenn ich also irgend eine der handschaffenden Künste erlernte, so, meinten sie, hätte ich erstlich selbst sofort meinen Lebensunterhalt durch die erwählte Kunst, fiele nicht länger meiner Familie als Brodesser zur Last, und könnte auch bald von meinem Erwerb den Vater unterstützen. Als dies fest stand, war die zweite Frage: welche Kunst die beste, die am leichtesten zu erlernende, und für einen freien Mann sich schickende sei; während zugleich für dieselbe hinreichende Mittel und Aussicht auf genügendes Auskommen vorhanden seien. Wie nun hier Jeder, nach eigener Ansicht und Erfahrung, sein Wort gab, da sprach mein Vater, mit einem Blick auf meinen gleichfalls anwesenden Mutterbruder, der in dem Rufe stand, ein geschickter Hermenbildschnitzer und ein ausgezeichneter Steinmetz zu sein: Es ziemt sich nicht, daß eine andere Kunst als die Deine den Vorzug erhält, wenn Du zugegen bist. Nimm den Jungen, fuhr er fort, indem er auf mich wies, und mach' aus ihm einen tüchtigen Steinmetzen und Bildhauer. Er hat das Zeug dazu, und zwar von Natur, denn er ist ein anstelliger Bursch. Mein Vater berief sich dabei auf meine Wachsspielereien; so oft ich nämlich den Lehrern aus den Augen war, suchte ich mir Wachs zu verschaffen und knetete daraus Ochsen, Pferde, und meiner Treu auch

Menschen, sehr ähnlich, wie mein Vater meinte, während ich von meinen Lehrern je zuweilen dafür Prügel bekam. Jetzt aber sprach auch dies für meine Begabung, und jene plastischen Versuche gaben die sichere Bürgschaft, daß ich die Kunst in kurzer Zeit lernen würde. Zugleich schien es ein günstiger Tag, die Kunst anzufangen, und so wurde ich zu dem Oheim in die Lehre gegeben, worüber ich, die Wahrheit zu sagen, gar nicht unzufrieden war. Denn ich versprach mir nicht wenig Vergnügen von der Sache, und dachte mich schon im Geist meinen Spielkameraden gegenüber als einen Gegenstand ihres Staunens, wenn sie mich Götterbilder meißeln sähen, und wenn ich für mich selbst und auch für meine besten Freunde unter ihnen kleine Schnitzbilder verfertigte. Nun geschah, was bei allen Lehrlingen geschieht. Der Oheim gab mir einen Meißel, und hieß mich gemächlich auf eine Marmorplatte losschlagen, die vor mir lag, indem er mir den bekannten Spruch mit auf den Weg gab: »Anfang ist Hälfte des Ganzen!« Nun aber schlug ich aus Unerfahrenheit etwas derber als nöthig zu, und die Platte zersprang. Da wurde der Onkel-Meister zornig, ergriff ein ihm gerade zur Hand liegendes Stück Arbeitszeug, und nahm mich sehr unsänftiglich und ohne gerade zu sehen, wohin er traf, mit demselben ins Gebet, so daß Thränen das Erstlingsopfer waren, mit dem ich in die Kunst eingeweiht wurde. Da lief ich ihm denn natürlich davon, kam zu Hause und erzählte unter strömenden Thränen und unaufhörlichem Schluchzen ein Langes und Breites von dem Prügelwerkzeuge, und zeigte dabei die Striemen und Beulen auf, indem ich nicht vergaß, die ungewöhnliche Härte des Onkels anzuklagen, und hinzuzusetzen, daß er es lediglich aus Neid gethan, weil er gefürchtet, daß ich ihn in seiner Kunst übertreffen möchte. Meine Mutter gerieth in großen Zorn und schimpfte weidlich auf den hartherzigen Bruder, ich aber legte mich, als die Nacht herankam, noch immer weinend zu Bette und hatte die ganze Nacht über so meine Gedanken.«

»Soweit nun,« fährt der liebenswürdige Erzähler fort, aus dessen Darstellung uns dies treue Genrebild bürgerlicher Familienzustände, insofern sie sich auf die zu bestimmende Wahl der Kunsthandwerks-

laufbahn eines freigeborenen griechischen Knaben beziehen, entgegentritt, »soweit nun sei das Erzählte lächerlich und kindisch, aber was jetzt komme, das sei sehr ernsthaft und verdiene volle Aufmerksamkeit seiner Zuhörer.« Das Ganze ist nämlich ohne Zweifel eine im Geschmack der damaligen Zeit öffentlich gehaltene rhetorische Vorlesung, welche die Stellung des Künstlers zur Welt und zum Leben gegenüber der des Gelehrten und Professors, von verschiedenen Seiten beleuchten und die verschiedenen darüber herrschenden Ansichten gegeneinander stellen sollte. So erzählt er denn, mit komischem Pathos beginnend, wie ihm in jener Nacht ein Traumgesicht erschienen, so klar und deutlich bestimmt, daß er noch heute, nach so vielen Jahren im Stande sei, sich des ganzen Herganges vollkommen zu erinnern. »Es traten nämlich,« erzählt er, »zwei Frauenbilder zu mir, von denen mich jede bei einer Hand ergriff, und mich mit so großer Gewalt und Heftigkeit an sich zu ziehen versuchte, daß wenig fehlte, sie hätten mich in ihrem Wetteifer zerrissen. Bald hatte die Eine die Oberhand und mich beinahe ganz in der Gewalt; bald sah ich mich wieder zu der Andern hinübergezerrt, und dabei schrie die Eine der Andern zu: sie wolle mich besitzen, denn ihr gehöre ich eigen, während die Andere das Streben jener nach fremdem Eigenthum ein vergebliches nannte. Es war aber die Eine dieser Frauenzimmer eine Gestalt wie ein Handwerker, männlicher Statur, das Haar ungeordnet, die Hände schwielig, das Kleid aufgegürtet, von Kalk stäubend, gerade wie der Onkel, wenn er an seinen Steinen arbeitete. Die Andere dagegen schön von Angesicht, die Haltung ausdrucksvoll, der Gewandüberwurf zierlich. Endlich forderten sie mich auf, selbst zu entscheiden, welcher von beiden ich angehören wolle, und die zuerst erwähnte, rauh und männlich ausschauende, hub also an zu reden:

»»Ich, lieber Junge, bin die Bildhauerkunst, die Du gestern zu lernen angefangen hast, eine alte Freundin Deines Hauses, denn schon Deiner Mutter Vater (sie nannte den Namen meines mütterlichen Großvaters) war ein Bildhauer, und Deine beiden Ohme sind gleichfalls durch meine Kunst wohlangesehene Künstler. Wenn Du also Willens wärst,

Dich nicht von jener Schwätzerin bethören zu lassen, sondern mein Genosse zu werden, so wirst Du erstlich einmal stattlich emporwachsen, einen kräftigen Körperbau bekommen und keinen Menschen beneiden, und brauchst auch nimmer durch die Welt zu ziehen und Dein Vaterland und Deine Angehörigen zu verlassen; und nicht um bloße Redekunststücke werden Dich alle Menschen rühmen und preisen. Rümpfe nicht die Nase über mein Aussehen und über meine schmutzige Kleidung; denn von solchen Anfängen ausgehend, hat uns jener berühmte Phidias seinen Zeus geschaffen und Polyklet seine Hera gefertigt, hat ein Myron Ruhm und Praxiteles Bewunderung erlangt. Beugt man doch auch zugleich vor diesen Männern die Kniee, wenn man sich vor den Göttern anbetend niederwirft, die ihre Kunst geschaffen! Wenn Du also Einer von diesen würdest, wie solltest Du da nicht herrlich dastehen vor allen Menschen? Und auch Deinen Vater wirst Du zu einem beneideten Manne, und Dein Vaterland von Ruhm strahlend machen.«« Dies und dergleichen noch mehr sprach die Kunst, freilich etwas anstoßend und mit vielfachen Sprachfehlern, aber doch sehr eifrig darauf ausgehend, mich zu überreden. Indessen ist mir das Meiste aus dem Gedächtniß entfallen.«

Hierauf läßt Lucian das zweite Frauenzimmer auftreten, und er theilt ihre Rede ausführlich mit, die allerdings weit stylistisch gefeilter, schmuckvoller und pomphafter klingt, als die wenigen Worte, welche der fein und künstlerisch dramatisirende Autor so bezeichnend der zu allen Zeiten wortkargen bildenden Kunst in den Mund legt. Diese Rede der Frau Bildung — unter welcher Bildung die sophistische und rhetorische Bildung der damaligen reisenden Wissenschaftsvirtuosen zu verstehen ist, — leidet kaum einen Auszug. Sie ist voll so feiner, schlagender Ironie, daß es unbegreiflich bleibt, wie man irgend einen Satz derselben im vollen Ernste nehmen konnte. Die Frau Bildung, auch im Aeußeren allen Schmuck und Anstand selbstbewußter Vornehmheit zeigend, stellt zunächst die äußerliche Geringheit und Armuth des gewöhnlichen Künstlerlebens in seinen handwerksmäßigen Anfängen dar, das weder Ehre

noch Herrlichkeit der Welt gewähre, das denjenigen, der sich ihm hingebe, nicht aus dem Kreise der gewöhnlichen Menge hinaufkommen lasse in die erhabene Sphäre der vornehmen, reichen, gebildeten, bewunderten und beneideten Gesellschaft:

»Wenn Du meiner Gegnerin folgst,« heißt es dann weiter, »so wirst Du Zeit Deines Lebens nur ein Arbeiter bleiben, Dich bücken und ducken vor jedem Vornehmeren und Reicheren, verehrend den, welcher zu reden versteht, Spielball und gute Beute eines Jeden, der Dich an Bildung übersieht, das Leben eines Hasen lebend, immer auf der Flucht vor dem, der mehr ist und mehr hat als Du.« In den jetzt folgenden Worten ist es einem fast, als hörte man eine hochadelige Stiftsdame oder einen geborenen Geheimen Rath von alter Familie unserer Tage reden, die auch nicht begreifen können, wie man denn aus einem »Farbenschmierer«, wie Cornelius, oder aus einem »Steinhauer«, wie Rauch, so viel Wesens machen und Geld, Orden und Ehrenstellen, die doch eigentlich von Gott und Rechts wegen nur Leuten von guter Familie zukämen, an dergleichen Plebejer verschwenden könne. Die antike Dame fährt nämlich fort: »ja, selbst wenn es Dir gelänge, ein Phidias oder Polyklet zu werden und noch so viele erstaunliche Kunstwerke zu schaffen, so würde freilich Deine Kunst von aller Welt gepriesen werden, aber dennoch würde keiner von Denen, die Deine Werke anschauen, wenn er anders ein Mann von Verstand ist, den Wunsch hegen, ein Mann wie Du zu werden; denn sei Du als Künstler so groß Du willst, Du wirst doch immer nur für einen Plebejer, für einen Handwerker und für einen Menschen gelten, der von seiner Arbeit leben muß.«

Man sollte meinen, daß die übertreibende, die Farben fingerdick auftragende Ironie dieser Worte selbst für einen Blinden zu Tage liege. Aber leider ist es nicht so. Denn wir haben gesehen, welche Schlüsse man aus diesen, ihrem Zusammenhange entrissenen Worten des heiter scherzenden Spötters Lucian für die Beantwortung einer wichtigen Kultur-

frage des hellenischen Lebens gezogen hat. Ich will daher noch Einiges hinzufügen.

Die Dame Bildung verspricht also in dem weiteren Verlaufe ihrer wohlgesetzten Rede dem Schüler, welchen sie für die Laufbahn des philosophischen Virtuosenthums gewinnen will, nichts weniger, als ungefähr Alles, was zwischen Himmel und Erde überhaupt zu finden ist. Vor Allem wird er Wissenschaft erlangen von allen Dingen der Welt, sowohl von vergangenen, als von den gegenwärtigen und zukünftigen. »Mit Einem Worte,« heißt es, »ich werde Dich unterweisen sowohl in allen göttlichen, als in allen menschlichen Dingen, und zwar in möglichst kurzer Zeit und auf dem kürzesten Wege, und Einfluß und Achtung bei den Vornehmsten und Reichsten, Eleganz des äußeren Lebens und mundaufsperrende Bewunderung der Masse, wenn sie Dich reden hört, wird Dein Lohn sein, wenn Du mir folgst, mir, der ein Demosthenes und Aeschines, geringer Leute Kinder, ihren Ruhm verdanken, ja Sokrates selbst, der auch die Bildhauerei an den Nagel hing und als Ueberläufer zu mir kam, wofür er jetzt weltberühmt ist. Folgst Du aber jener dort, so ist statt aller dieser Herrlichkeiten Dein Loos schmutzige Kleidung, niedrige Handtirung mit Meißeln, Stemmeisen, Hämmern und dergleichen, die sich höchstens für einen Sklaven geziemt. Statt darüber nachzudenken, wie Du Deine Rede und Dich selbst harmonisch ausbildest, wird alle Deine Seelenkraft in der engen Werkstatt sich nur darauf richten, Deinen Werken Harmonie und edle Haltung zu geben.« Lucian erzählt dann noch weiter und zwar in sehr drastisch komischer Weise das Ende seines Traumes, wobei er denn zum Ueberfluß für ganz besonders stumpfsinnige Leser nicht vergißt, gegen den Schluß hinzuzufügen: »daß dieser Traum des Knaben und die in demselben enthaltene Gegenüberstellung der beiden Künste und Laufbahnen freilich, wie er glaube, sehr wesentlich durch seine schreckensvolle Furcht vor den Schlägen seines Meisters bedingt gewesen sei.« Endlich schließt er die Nutzanwendung, welche darauf hinausläuft: die Jugend könne aus seinem Beispiele lernen, daß auch aus einem armen Burschen etwas Rechtes werden könne,

mit den liebenswürdig bescheidenen und sehr ernsthaft gemeinten Worten, welche eben darum über die Natur des Vorhergehenden gar keinen Zweifel lassen: »Und so bin ich denn selbst, der ich hier vor Euch stehe, wenn auch nichts Anderes, so doch ein Mann geworden, der wenigstens keinem Steinmetzen nachzustehen braucht.«

Jetzt hoffentlich wird man deutlich genug sehen, wie jenes vielbesprochene Wort Lucian's allein gemeint sein kann. Allerdings war der Autor nicht mehr ein Sohn der Blüthezeit Perikleischen Lebens. Er gehörte vielmehr einer Zeit und einem Weltzustande an, wo unter dem Einfluß des in seinem Innersten barbarischen Römergeistes schon eine diesem entsprechende Ansicht über Kunst und Wissenschaft sich auch über die hellenische Welt zu verbreiten begonnen hatte. Wir befinden uns schon auf dem Boden jener Barbarei, welche die Wissenschaft ebensowohl als die Kunst darauf ansieht: was man mit ihr für äußere Zwecke ausrichten und machen könne. Aber Lucian selbst steht über dieser Ansicht. Er verspottet sie viel mehr, als daß er sie theilte. Denn er gehörte noch fünfhundert Jahre nach Aristoteles zu jenen ächten hellenischen Naturen, zu jenen »edel- und großgesinnten« Menschen, »für die es sich,« nach des Ausspruche des Weisen von Stagira, »am allerwenigsten gezieme, bei allen Dingen nach dem Nutzen zu fragen.« Und so ist denn, wie vorauszusehen war, auch aus seinem Urtheil nicht nur keine Widerlegung, sondern vielmehr eine Bestätigung der bisher von uns entwickelten Ansicht geworden, der Ansicht: »daß die Kunst sich glücklich schätzen könnte, wenn ihre würdigen Vertreter zu unseren Zeiten gleiches Ansehen und gleiche Achtung und Ehre genössen, als deren sich im hellenischen Volke die Künstler erfreuen durften.«

---

# XVI.

# Die Kunst und die Freiheit.

---

„Nur der Mensch, welcher die Luft der Oeffentlichkeit athmet, den Freiheit umweht, der im Ganzen webt, ist wahrer Schönheitsstoff, nur hier sind die ächten großen Motive. — Wo dagegen das Individuum bei dem besten Interesse doch nichts über seinen beschränkten Kreis hinaus thun kann und darf, da krümmt es sich ein zum Philister.“ Fr. Vischer.

## Die Kunst und die Freiheit.

Die Freiheit war die Lebenswurzel, aus welcher das schönheitvolle hellenische Dasein seine Nahrung zog. Was der Strahl der allbelebenden Sonne ist für den fruchtbaren Boden und seine wohlbestellte junge Saat, das war für den Boden des griechischen Geistes die Sonne der Freiheit. Sie war es, die alle seine Keime entfalten, alle Blüthen zur Frucht sich entwickeln und zu höchster Vollendung reifen ließ.

Nicht nur wir Spätgeborne, in Unfreiheit auferwachsen und aus ihrem Dunkel sehnsüchtig hinüberblickend in das sonnenbeleuchtete Jugendland der Menschheit, haben seufzend diese Wahrheit ausgesprochen. Nicht Winckelmann nur, der Hellene unter Barbaren, hat sie empfunden beim Anblick der Werke, welche jenes Volk geschaffen. Die Hellenen selbst, das einzige freie Volk der alten Zeit, umgeben von einer Welt unfreier Barbaren, gegen die sie ihre Freiheit mehr als einmal vertheidigen mußten durch Thaten, wie die Geschichte keine mehr gesehen, sie haben es gefühlt, gewußt und ausgesprochen, der Vater ihrer Geschichte, Herodot, hat es gesagt: daß alle Macht und Herrlichkeit Athens aus der Freiheit

vor Allem erblühet sei. »Erst die Freiheit ließ sie empfinden,« sagt der Alte, »daß jeder Einzelne, was er leiste und schaffe, zu seiner eigenen Ehre, zu seinem eigensten Genusse schaffe und leiste, und dies Bewußtsein ließ sie groß werden vor allen.« Dies »höchste, allerwege erstrebenswerthe Gut der Freiheit«, wie derselbe Herodot es nennt, diese Freiheit, die den Staat zum »Gemeinwesen«, zur Schöpfung aller seiner Bürger machte, und den vollen Genuß dieses großen Lebenskunstwerks Jedem nach seinem Rechte zu Theil werden ließ, diese Freiheit, die keinem hellenischen Republikaner die Zunge band, wo es zu reden und zu rathen, keinem den Arm fesselte, wo es zu handeln und zu thaten galt über und für das, was in Wahrheit allen gemein war, — diese »Isegorie«, die in Athen zu ihrer höchsten Blüthe gelangte, ohne doch in irgend einem hellenischen Staate ganz zu fehlen, — sie findet sich zugleich in demselben Athen vereint mit der höchsten Blüthe aller und vornehmlich der bildenden Kunst.

Der Erste unter den Neueren, welcher dies erkannte und mit Begeisterung aussprach, war der unsterbliche Winckelmann, der Herodot der alten Kunstgeschichte. Das Kapitel seines Werkes, in welchem er diesen Zusammenhang der Freiheit mit der Kunst aufzeigt, die ja selbst Freiheit ist, gehört zu dem Schönsten was er geschrieben. Dieser Mann, geboren und erzogen in einem unfreien Lande, aufathmend zum Licht der Freiheit nur im Anblick spärlicher Reste der Kunstschöpfungen des freien Hellenenthums, im Genusse eines glücklicheren Himmels und eines Hauches freierer Menschlichkeit, wie ihn im Vergleich zu seinem Heimathlande selbst das patriarchalische Herrscherthum des Vatikans noch den Menschen gewährte; — er war es, der zuerst wieder die Freiheit als eine der Lebensbedingungen aller ächten Kunst begeistert hervorhob, ja sie »als die vornehmste Ursache des Vorzugs der griechischen Kunst« aufstellte. Und nicht allein die Freiheit wie sie erscheint in ihrer vollen Ausbildung zur schwindelerregenden Höhe athenischer Demokratie. Er wußte, »daß die Freiheit allezeit, auch ehe die Aufklärung der Vernunft sie die Süßigkeit einer völ-

ligen *Freiheit* *schmecken* *ließ*, unter den Griechen ihren Sitz gehabt, auch neben den Thronen der Könige, welche väterlich regierten, und die Homer die Hirten der Völker genannt, um ihre Liebe für das Volk und ihre Sorge für sein Bestes anzudeuten.« »Ob sich gleich, wie er hinzusetzt, »nachher Tyrannen aufwarfen, so waren sie es nur in ihrem Vaterlande und die ganze Nation hat niemals ein einziges Oberhaupt erkannt; und bevor die Insel Naxos von den Athenern erobert wurde, hatte kein freier Staat in Griechenland sich den anderen unterwürfig gemacht. Daher ruhte nicht auf einer Person allein das Recht, groß in seinem Volke zu sein und sich mit Ausschließung Anderer verewigen zu können.«

Was Winckelmann hier hervorhebt, ist jener große Gegensatz des Hellenenthums zu der Welt des Orients. Die Lebensform des Orients ist die Despotie. Despotisch ist daher auch der Charakter der orientalischen Kunst. Soweit wir sie kennen, ist die bildende Kunst der orientalischen Vorvölker noch individualitätslos, nur ein Individuum feiernd, nur eins als solches ausgestaltend, den Einen, der zugleich absoluter Beherrscher Aller, ja der sichtbare Gott oder doch sein Stellvertreter ist. So in Assyrien und Persien, wo auch die Architektur und Skulptur Ernst machten mit der Vergötterung des indischen Herrschers. So in Aegypten, dem Reiche und Volke der Priester und Soldaten, wo auch die Kunst priesterlich monarchisch und theokratisch erscheint, und daher uniform, reglementsmäßig, soldatisch individualitätslos auftritt.

In Griechenland dagegen, wo zuerst die Despotie abgeworfen, der Staat zur Freiheit und zuletzt zur Demokratie fortgebildet wird, wo Jeder im Ganzen und das Ganze in Allen lebt, wo Alles öffentlich und das Vaterland, das Allgemeine, Lebensluft ist, wo nicht, wie im Orient, nur Einer frei, und darum ein Individuum, eine freie in sich berechtigte Persönlichkeit ist, sondern wo Alle frei sind, die nicht als überwundene oder gekaufte Menschen eines fremden Volkes Sklaven sind des freien hellenischen Bürgers — in diesem Griechenland, dessen politische Blüthe die Demokratie bildet, wird auch die Kunst demokratisch, indem sie sich

zur Ausgestaltung des Individuellen erhebt. Denn in Griechenland ist der Mensch, das Individuum als solches, das Berechtigte. Es ist einzig, es ist das Höchste. Selbst der Gottesbegriff kann sein nicht entbehren und spaltet sich daher in selbständige Individuen, welche die Kunst in der Poesie erschafft und in der Plastik ausgestaltet. »Der Mensch ist das Maß aller Dinge!« sagte der alte hellenische Weise. Daher ist die Menschengestalt und ihre Bildung in der Kunst auch zugleich das Maß der religiösen, politischen und sittlichen Freiheit der Völker. In der ägyptischen Kunst sind die Gestalten durchaus Ideal, wiewohl ägyptisches Ideal, sie sind abstrakte Typen, in der Regel ohne alle Modifikation der Individualität. Zu dieser erhebt das Kunstwerk der Menschen- und Göttergestalt erst der Geist der griechischen Kunst.

Dieser Gegensatz des orientalischen Despotismus und der hellenischen Erlösung des Menschenwesens zur Freiheit ist es, den Winckelmann im Auge hatte, als er in seiner einfachen Sprache die Freiheit die vornehmste Ursache des Vorzugs der hellenischen Kunst nannte; und wenn er auch, wie wir sehen werden, in der Anwendung seines Dogma's von der Freiheit auf einen Irrthum und Abweg gerieth, so bleibt darum der Grundgedanke desselben nicht minder in Kraft. So ist es gemeint, wenn er »die Ehre der Statue, mit der man diejenigen belohnte, welche Schönes, Gutes und Großes gethan, oder die auch nur durch Uebung des Leibes ihr körperliches Menschenwesen zu vollendeter Kraft und Schönheit ausgebildet hatten«, — wenn er solche Ehre als einen Ausfluß der Freiheit betrachtet. Dies will er bezeichnen, wenn er solche Ehre, die dem Einzelnen von seines Gleichen, dem freien Bürger von freien Bürgern zu Theil ward, im Hinblick auf unsere orientalisch-byzantinischen Formen des Staatslebens mit »den werthlosen Titeln und Kreuzchen den allerwohlfeilsten Belohnungen der Könige unserer Zeit« vergleicht. So ist es endlich zu verstehen, wenn er begeistert ausruft: »Durch die Freiheit erhob sich, wie ein edler Zweig aus gesundem Stamme, das Denken des ganzen Volks. Denn so wie der Geist eines zum Denken gewöhnten Menschen sich höher zu erheben pflegt im weiten Felde

oder auf einem offenen Gange und auf der Höhe eines Gebäudes, als in einer niedrigen Kammer und in jedem eingeschränkten Orte« — (er mochte bei diesen Worten den Winckelmann auf Villa Albani zu Rom mit dem Winckelmann in der Dachstube des Schulmeisters von Seehausen vergleichen!) — »ebenso muß auch die Art zu denken unter den freien Griechen sehr verschieden gewesen sein gegen die Begriffe beherrschter Völker. Die Freiheit, die Mutter großer Begebenheiten, Staatsveränderungen und der Eifersucht unter den Griechen,« fährt er fort, »pflanzte gleichsam in der Geburt selbst den Samen edler und erhabener Gesinnungen. Und so wie der Anblick der unermeßlichen Fläche des Meeres und das Schlagen der Wellen an den Klippen des Strandes unseren Blick ausdehnt, so konnte im Angesichte so großer Dinge und Menschen nicht unedel gedacht werden. Die Griechen in ihrer besten Zeit waren denkende Wesen, welche zwanzig und mehr Jahre schon gedacht hatten, ehe wir insgemein an uns selbst zu denken anfangen, und die den Geist in seinem größten Feuer, von der Munterkeit des Körpers unterstützt, beschäftigten, welcher bei uns, bis er abnimmt, unedel genährt wird. In Zuversicht auf ein durch solche Erziehung erwecktes erhabenes Denken trat Perikles auf, und sagte laut, was man uns von uns selbst kaum zu denken erlaubt: »Ihr zürnet auf mich, ihr Athener, der ich glaube, keinem Menschen zu weichen in Erkenntniß dessen, was man erfordern mag, und in der Fähigkeit über dasselbe zu sprechen!«

Und nun zählt der begeisterte Mann alle die Segnungen der hellenischen Freiheit auf, welche der Kunst erweckend, belebend, fördernd und belohnend zu Gute kamen: die freudig dankbare Anerkennung, deren sich der hellenische Künstler erfreute; die bewundernde Verehrung, die ihn den Ersten seiner Stadt gleich stellte; die Unabhängigkeit seines Glücks, seiner Laufbahn und seines Ruhms »von dem Eigensinne unwissenden Stolzes, oder dem übelgeschaffenen Auge eines durch die Schmeichelei oder Knechtschaft willkürlich über ihn bestellten Richters«; das Leben und Wirken in einem Volke, wo die Weisesten und Besten mit der Gesammtheit aller Bürger das Urtheil über ein Kunstwerk sprachen, und wo die Kunst die

gemeine Sache Aller, weil dem gemeinsamen Bedürfnisse Aller geweiht und für das Heiligste und Nützlichste im Gemeinwesen bestimmt war. Dies Alles zählt er auf, um noch einmal zu beweisen, was im Grunde schon die einfache Thatsache selber beweist, die in dem freisten Volke auch zugleich das künstlerisch vollendetste und in seinen Werken die ewigen Musterbilder der Schönheit vor unsere Augen stellt! —

Vergebens! Goethe freilich ging über des Mannes ästhetischen Demokratismus, ohne ihn zu berühren, hinweg, als er seine Charakteristik Winckelmann's schrieb. Er hatte keinen Begriff von dem Werthe demokratischen Lebens nicht nur zur Erweckung der Kunst, sondern auch als Stoff der Schönheit, wenn er auch im Innersten seines Herzens fühlte, daß nur der Mensch, welcher die Luft freier Oeffentlichkeit athmet und in der Freiheit als in seinem Elemente lebt und webt, wahren Schönheitsstoff und die ächten großen Motive der Kunst gewährt. Aber er widersprach wenigstens nicht, er schwieg zu jenem Glaubensbekenntnisse Winckelmann's, des großen Menschen, dessen Göttin auch im eigenen Leben, wie für den ihm geistverwandten Lessing, die Freiheit war. Allein seine Nachfahrer schwiegen nicht. Sie hörten jene Rede nur, um vor ihr sich zu entsetzen. Sie verstanden ihn gar nicht, oder sie wollten ihn nicht verstehen. Und so kann man es denn heutzutage in vielen Kunsthandbüchern lesen, wie Winckelmann's Ketzerei längst des Irrthums geziehen und genugsam widerlegt sei. Freilich gehören diese Widerlegenden einer Zeit an, wo man die alten hellenischen Klassiker verstümmelt, um die Jugend vor dem Gifte der Freiheitsliebe und des Despotenhasses, die aus ihnen sprechen, zu bewahren; einer Zeit, wo loyalgesinnte Schulmeister die oben angeführte Stelle des Herodot, in welcher er die Freiheit den Grundstein aller athenischen Größe nennt, überschlagen, aus Furcht die Jugend, die sie mit dem Mark der Alten zu nähren vorgeben, möge vom Athem des Hochverraths angesteckt werden, der aus den Worten des alten Hellenen spricht. Die Gegner Winckelmann's führen einzelne Tyrannen hellenischer Städte an, welche Kunstwerke bestellt, und makedonische Könige aus der Zeit des Sokrates, welche freigiebige Kunstliebhaber ge

wesen. Ja, Goethe's Freund, Heinrich Meyer, hat sogar einen griechischen Maler Omphalion angeführt, der ein Sklave und Schüler des großen Malers Nikias gewesen sei. Und damit glaubte er Winckelmann widerlegt und bewiesen zu haben, »daß sogar persönliche Unfreiheit in Hellas kein Hinderniß war zur Ausbildung entschiedenen Kunsttalents!« Und doch wird selbst diese Nachricht über jenen einzigen Künstler unter so vielen Hunderten nur als ein Gerücht von Pausanias erwähnt, während ein früherer weit gewichtigerer Zeuge, Plinius, ausdrücklich berichtet: daß es in Griechenland zu aller Zeit den Sklaven verboten gewesen, die freien Künste zu treiben. Ueberhaupt aber können alle diese Dinge gegen Winckelmann nichts beweisen, weil sie den Kern und das Wesen seiner Ansicht gar nicht berühren. Man spürt den Goethe'schen Einfluß in dieser Opposition seines Freundes gegen Winckelmann, und die Schlußworte derselben *): »Es haben Dichter und Künstler jederzeit einer noch höheren Freiheit genossen, als die von der Staatsverfassung ausging, nämlich der Freiheit, welche ihnen der Genius verliehen,« können ihren Goethe'schen Ursprung kaum verleugnen. Aber Goethe's feiner subjectiver Quietismus, eine Nothwehr, wenn man will, gegen das Elend seiner Zeit, wurde zur Rohheit unter den Händen seiner Jünger, die nicht einsahen, daß derselbe Genius, der die Freiheit des Künstlers verleiht, bei den Hellenen zugleich das große Kunstwerk des freien hellenischen Staatslebens erschuf, von dem getragen der Künstler erst zum vollen Genusse und zur vollen Bethätigung seiner eigenthümlichen Freiheit gelangt. Was Pyrrhus seinen Epiroten zurief: »ihr seid meine Schwingen!« das konnte von den schönen, edelgesinnten, freien Menschen seiner Zeit der hellenische Künstler sagen, während sich die Weimarischen Kunstfreunde in ihren stillen Winkel zurückziehen mußten, um sich nur vor den Menschen ihrer Zeit zu retten. Ob ein König Archelaus von Makedonien, um sich bei den Griechen populär zu machen,

*) Heinrich Meyer's Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen I, S. 202. 203.

dem Maler Zeuxis vierhundert Minen (etwa 30,000 Thaler Preußisch) zahlte, damit er sein Haus mit Wandgemälden ausmale, das war für die Kunst selbst gleichgültig. Denn dieser König war trotzdem ein ungebildeter Barbar, der, wie sein großer Zeitgenosse Sokrates meinte, besser gethan haben würde, wenn er vor Allem das Geld erst an seine eigene Bildung gewendet hätte. Die Kunstförderung durch die Freiheit, welche Winckelmann meinte, war von solcher Mäzenatenschaft, wie sie auch heute wohl noch irgend ein bestellender Bankier oder ein die Kunst als Amüsement behandelnder Fürst ausübt, himmelweit verschieden. Darum ließ er sich es auch wenig anfechten, als sein Freund Mengs ängstlich besorgte: die Großen möchten, wenn sie Winckelmann's Freiheitshymnus läsen, den Künstlern ihre Bestellungen entziehen.

Wer freilich bei dem Worte Freiheit an die beliebten Konstitutionen und konstitutionellen Freiheiten oder gar — wie so viele unserer heutigen Spießbürger — an Zügellosigkeit des Pöbels, Raub, Mord und Todtschlag denkt, der kann allerdings Winckelmann's Meinung nicht verstehen. Dieser moderne Hellene wußte nichts von konstitutioneller Freiheit. Er war auch, so viel bekannt, kein Liebhaber der Anarchie. Er lebte und schrieb unter einer unumschränkten Regierung, in Rom, dicht bei den Blitzen des dreifachgekrönten Priesterimperators. Aber selbst hier war es dem Deutschen vergönnt, eine Luft zu athmen, die im Vergleich zu der seines Vaterlandes Freiheitsluft heißen konnte. Die Römer von damals waren selbst unter ihren Päpsten freiere Menschen, als die Deutschen unter ihren Hunderten von großen und kleinen Despoten. Denn die Freiheit ist allerdings nicht allein an die Regierungsform gebunden. Sie war vorhanden im Zeitalter der italischen Kunstblüthe, obgleich es neben den großen Städterepubliken auch an Tyrannen nicht fehlte. Rafael genoß einer größeren Freiheit in seinem Volke als irgend ein Künstler des heutigen Italiens. Aber dennoch war jene Freiheit nicht zu vergleichen mit derjenigen, aus welcher die Blüthe hellenischer Kunst entsproßte. Jener wilde und kühne Papst Julius, dem die Nachwelt die größten Meisterstücke der Malerei zu danken hat, besaß allerdings den scharfen und

sicheren Blick, der, auf das Wesentliche gerichtet, unbeirrt durch Höflingsgeschwätz oder Modethorheit, das wahre Talent erkannte und das ächte Genie schon in dem siebzehnjährigen Rafael über die Altmeister der Kunst setzte. Diese Altmeister schrieen über Tyrannei und Unverstand, als er, nachdem Rafael kaum sein erstes Bild in den Stanzen vollendet, Alles, was die anderen Maler gemacht hatten, herunterschlagen und den Rafael allein alle Zimmer ausmalen hieß; aber Welt und Nachwelt haben seinen Richterspruch gerechtfertigt. Allein derselbe Herrscherwille eines Einzigen, der hier bestimmend entschied, wirkte zugleich entscheidend ein auf die Entfaltung des Genius. Durch diesen Herrscherwillen eines Einzigen ward Rafael, nach Heinse's feiner Bemerkung, fast zum bloßen Kirchenmaler. »In den Stanzen sind zwar einige Gemälde, die nicht zur Kirchengeschichte gehören; allein er mußte die Personen darin doch, dem Orte nach, so fromm behandeln, daß sogar Vasari seinen Platon und Aristoteles in der Schule von Athen für die Apostel Paulus und Petrus ansah, und ein anderer Unwissender dieselben mit dem Heiligenschein in Kupfer stach. Sein Parnaß würde vermuthlich in einem Saale von Ariosto's Gartenhause ein anderes und besseres Werk geworden sein. Und wie sind die Zimmer alle an und für sich schon schlecht beleuchtet und angeordnet, mit Malerei überladen! Man sollte fast denken, der göttliche Meister habe den größten Theil seines Lebens hier mit seinen Schülern gefangen gesessen und einem theologischen Tyrannen zu Gefallen alle Wände vollgepinselt, um ihn zur Erlösung zu bewegen.«

Heinse hat Recht: selbst dieser Schutz der Kunst durch einen genialen Despoten war in gewissem Sinne eine Beschränkung der Freiheit des Künstlers. Er hat auch bedingungsweise Recht, wenn er hinzufügt: »Rafael habe, durch diesen Druck gehindert, äußerst wenig geschaffen, wo sein ganzes Wesen mit allen seinen Gefühlen und Neigungen ins Spiel gekommen, wo die Sonne seines himmlischen Genius ganz auf einen Brennpunkt gezündet hätte. »Wie würden Rafael's Weiber, ruft er aus, dieselben Gestalten zu seinem Kindermorde, zu seinen vortrefflichen Sibyllen, zu verschiedenen seiner Madonnen noch andere Wirkungen hervor-

bringen in den Vorstellungen aus dem Leben einer Sophonisbe, einer Kleopatra, Kornelia, der Geschichte des Koriolan! Es bleibt ausgemacht: das Element der großen Geister ist die Freiheit, und wer sie unterstützen will, muß diese ihnen erst gewähren. Aller Zwang hemmt und drückt die Natur, und sie kann ihre Schönheit nicht im vollen Reize entfalten. Deswegen waren die Athener unter ihrer Demokratie und Anarchie, d. h. in ihrer Herrscherlosigkeit — der höchste Gipfel der Menschheit«.

Freiheit ist überall da vorhanden, wo die Menschen nicht gehindert sind, ihr ganzes Wesen zu entfalten und zu genießen. Diese Freiheit kann hier eine größere, dort eine geringere sein, immer aber ist und bleibt sie eine wesentliche Bedingung für das Gedeihen der Kunst.

»Zu der Zeit, wo die Menschen am meisten lebten und genossen, war die Kunst am größten; zu der Zeit, wo sie am elendesten waren, war sie am schlechtesten: dies ist die Geschichte derselben in wenig Worten.«

Wahres Leben aber und voller Genuß des menschlichen Daseins, wo anders sind sie möglich und wo anders sind sie vorhanden gewesen, als bei freien Völkern und in einem freien Staatsleben? Als im Jahre 1816 das britische Parlament einen Ausschuß ernannte, um zu untersuchen, ob es angemessen sei, Lord Elgin's Sammlung der aus Athen entführten Parthenonsbildwerke für die Nation anzukaufen, schloß derselbe seinen Bericht, der trotz der großen Geldnoth des Staats den Ankauf empfahl, mit den Worten: Betrachtet man die Wichtigkeit und den Glanz, zu dem ein so kleiner Freistaat, als Athen war, durch den Geist und die Kraft seiner in solchen Studien geübten Bürger erhoben ward, so kann man unmöglich unbemerkt lassen, wie vergänglich das Gedächtniß und der Ruhm ausgedehnter Reiche und mächtiger Eroberer sei, im Vergleich zu denen, welche durch solche Bestrebungen unbedeutende Staaten groß und ihre Namen unsterblich gemacht haben. Wenn es aber, wie Geschichte und Erfahrung lehren, wahr ist, daß freie Staaten der Erzeugung heimischer Geistesanlagen, der Reife menschlicher Gemüthskraft und dem Gedeihen jeder Vortrefflichkeit den fruchtbarsten und passendsten Boden darbieten,

indem sie dem Verdienste die Aussicht auf Belohnung und Auszeichnung öffnen: so kann kein Land besser geeignet sein, als das unsrige, diesen Denkmälern der Kunst des Phidias und der Staatsverwaltung des Perikles eine ehrenvolle Zuflucht zu geben, wo sie, gesichert gegen fernere Beschädigung und Herabwürdigung, die ihnen gebührende Bewunderung und Huldigung empfangen, und dagegen als Muster und Vorbilder denjenigen dienen können, welche sie zu achten und zu würdigen wissen, und so anfangs sie nachahmen lernen, und endlich fähig sein werden, mit ihnen zu wetteifern« *).

Das Parlament des freiesten Volks in Europa, des Muttervolks jener neuen Freiheitsära jenseit des atlantischen Oceans, hat durch seinen Ausspruch die Ansicht des Deutschen Winckelmann bestätigt. Mit dieser Huldigung können sich die Manen des unsterblichen Mannes trösten über die deutschen Kleinmeister, die das Maaß ihrer eigenen Engherzigkeit und Unfreiheit zu legen wagten an die Gedanken und Empfindungen eines Mannes, der es werth gewesen wäre, ein Sohn zu sein des freien, edlen und schönen Hellenenvolkes.

Sind wir so dem großen Manne gerecht geworden gegen Mißverstand und Unverstand seiner Beurtheiler, so dürfen wir andererseits auch des Irrthums gedenken, zu welchem ihn die einseitige politische Auffassung des Begriffs der Freiheit in seiner Kunstgeschichte verleitet hat. Es ist wahr, daß die griechische Kunst allein durch die Freiheit ihre volle Höhe erreicht hat. Es war der Geist des Denkens und der freien Forschung, der allein es den Griechen möglich machte, die volle und reife Frucht der ihnen vorhergegangenen orientalischen und ägyptischen Kunst zu pflücken; der es nach Jahrtausenden diesem auserwählten Volke gelingen ließ, die Schranken altgeheiligter Satzungen eines starren Glaubens zu durchbrechen, und die Götter- und Menschengestalt in freier Ver-

---

*) Denkschrift über Lord Elgin's Erwerbungen in Griechenland, übersetzt von Böttiger mit Anmerkungen der Weim. Kunstfreunde (Leipzig 1817), S. 99.

menschlichung zu idealer Naturtreue hoch emporzuheben über die Darstellungen der altorientalischen und ägyptischen, sowie über die ein halbes Jahrtausend lang ihnen ähnlich gehaltenen Schöpfungen der eigenen einheimischen Kunst. Dieser Geist des Denkens und der freien Forschung ist in Wahrheit jene »Freiheit« gewesen, welche der unsterbliche Winckelmann als die Nährmutter ansah für die griechische Kunst. Dieser Geist war es, der sich zuerst im Staate bewährte, und durch den Athen zu einer Zeit, wo die Kunst aus ihrer langen Starrheit kaum zu erwachen begann, durch Solon die weiseste Gesetzgebung empfing, die Griechenland gesehen. Derselbe Geist der Freiheit war es, der in der griechischen Philosophie die Mutter der Freiheit aller Zeiten schuf, jene Philosophie, die in den großen Denkern Thales, Anaximenes, Xenophanes und Pythagoras zu derselben Zeit emporblühte, wo die griechische Kunst im vollen Entwickelungskampfe stand, Einsicht, Natur und Schönheit gegen frommen Glauben und althergebrachte und geheiligte Satzung in den Kampf führend. Derselbe Geist des Denkens und der freien Forschung endlich war es, der auch in Poesie und Tonkunst um dieselbe Zeit neugestaltend auftrat und auch hier die Schranken alter starrer Satzung überwinden half.

Winckelmann aber irrte darin, daß er die durch diesen Geist erschaffene, und im Laufe eines Jahrhunderts zur höchsten Vollkommenheit ausgebildete, zum Gemeinbesitz des ganzen hellenischen Volks und der ganzen gebildeten Welt gewordene Kunst allzusehr abhängig machte von jener staatlichen Freiheit, wie sie durch den Gang der politischen Begebenheiten bedingt wird. Obenein war dabei sein Blick fast ausschließlich nur auf Athen gerichtet. »Die Kunst,« sagt er einmal, »hat mit Athen immer einerlei Schicksal gehabt.« So erschien ihm denn mit dem für Athens politische Macht verderblichen Ausgange des peloponnesischen Krieges auch die Kunst fast vernichtet, und erst nach der Aufrichtung Athens durch Konon wieder von Neuem erwacht zu sein. Nach dem Verluste der politischen Selbständigkeit Griechenlands zuerst durch die Obergewalt von Makedonien, dann durch die Herrschaft der Römer,

wollte er von einer Blüthe griechischer Kunst vollends gar nichts mehr wissen. Diese Einseitigkeit der politischen Auffassung war ein folgenschwerer Irrthum. Denn sie gewann bei ihm einen solchen Einfluß auf seine historische Anschauung, daß sie die Geschichte der alten Kunst geradezu verfälschte. Nach seiner Ansicht nämlich — welche eben auf jener einseitigen politischen Auffassung begründet ist — schließt die Blüthe der Kunst, nach kaum mehr als hundertjähriger Dauer, ab mit der Zeit Alexander's, deren Meister er, gegen die ausdrücklichsten Zeugnisse des Alterthums, die letzten großen Künstler nennt. Aber wenn die geschichtliche Erforschung des Entwickelungsganges der griechischen Kunst nach der Zeit des Mannes, der als der Erste dies Feld zu bebauen wagte, den unwiderleglichen Beweis geführt hat, daß jene Ansicht eine falsche und die ihr zum Grunde liegende Auffassung der Freiheit eine irrige war, so wollen wir nicht vergessen, daß selbst in dem Irrthume Winckelmann's noch mehr Wahrheit und richtige Erkenntniß des Lebensquells aller Kunst verborgen lag, als in der dürftigen Weisheit jener, welche ihn zu meistern und des Irrthums zeihen zu können wähnten.

Denn freilich nach dem Falle der griechischen Freiheit, abwärts von dem Unglückstage von Chäronea, schwand mit der mehr und mehr verlorenen Selbständigkeit auch jene Würde und Freiheit, jenes kräftig frohe Selbstgefühl des öffentlichen Lebens dahin, in deren stärkender Luft die Kunst groß geworden war. Es schwand die Begeisterung für das Vaterland, die Liebe für das Allgemeine, welche die Selbstsucht zügelte und den Bürger des freien Gemeinwesens vermochte, seinen Stolz zu setzen in den Schmuck seiner Stadt. Diese Begeisterung, die allein alles Große schaffende — war es, die den freien Athener gern seine Mittel hergeben ließ, damit ein Perikles und Phidias durch unsterbliche Kunstschöpfungen sein Vaterland verherrlichten. Mit der Freiheit schwand auch jener Sinn, der die Kunst, die Tochter der freien Bürgertugend, auch zur Belohnung derselben machte. Niedrige Schmeichelei oder tyrannische Willkür traten an die Stelle des edlen Selbstgefühls und der richtigen Würdigung des Verdienstes. Und wenn auch die plastische Kunst sich

technisch lange noch dauernd auf ihrer einmal erreichten Höhe erhielt, so war es doch ein Anderes, ob der Künstler ein Götterbild wie den olympischen Zeus zur frommen Verehrung seines gesammten Volkes ins Leben rief, oder ob er seine Kunst der vergötternden Feier eines römischen Kaisers zuwandte; es war ein Anderes, ob Künstler, wie Antenor und Kritios, im Vollgefühl der Freiheit ihres Vaterlandes, die Helden der athenischen Freiheit Harmodios und Aristogeiton zu ewigem Gedächtniß in Erz und Marmor hinstellten, oder ob ein späterer Künstler einem abenteurenden makedonischen Söldnerfürsten, oder einem habsüchtigen römischen Prokonsul Ehrenstatuen aufzurichten hatte. Wohl ist noch Großes und Schönes geleistet worden von den Künstlern einer Zeit, wo Hellas bereits den Tag der Knechtschaft gesehen, und viele der schönsten Werke, die wir jetzt noch übrig haben, stammen aus dieser Zeit. Aber wenn wir auch sicherer wären, als wir es sind, ob wir in ihnen Originale vor uns sehen, so ist doch das leider nur allzu gewiß, daß uns so gut wie jede Vergleichung mit den Meisterwerken bildender Kunst, welche die Künstler des freien Hellenenthums geschaffen, versagt bleibt.

XVII.

# Das Portrait.

„Wie mich die Liebe erfand, bildete Liebe mich aus.“

# Das Portrait.

---

Das erste griechische Portrait war ein Relief in Thon und die Liebe seine Erfinderin.

Eine jener überaus anmuthigen Sagen, welche bei den Griechen die Anfänge der Kunst in das Gewand des Symbols hüllen, erzählt die Erfindung des Portraits auf folgende Weise.

Ein Thonbildner in dem kunstreichen Korinth, Butades mit Namen, hatte eine Tochter, welche in Liebe entbrannt war zu einem schönen Jünglinge. Der Geliebte mußte eine Reise antreten, die ihn weit übers Meer auf lange Monde seinem Mädchen entführte. Da, als sie am letzten Abende beim Scheine der Lampe zusammensaßen, fiel der Blick der Jungfrau auf den Schatten des Geliebten, dessen Züge der Schein des Lichts auf die Wand des Gemaches warf. Sie ergriff eine Kohle und zog die Umrisse nach. Am Morgen erkannte der Vater die Züge des Abwesenden. Erfreut über die Aehnlichkeit, füllt er den Umriß mit Thon, und bildet so das erste Relief, das er mit seinen übrigen Töpferwaaren am Feuer des Ofens brennt. Jahrhunderte lang, so erzählt die Sage

weiter, bewahrte man dies erste Bildniß auf im Heiligthume der Nymphen zu Korinth, und erst durch Mummius, den Eroberer und Zerstörer Korinths, ging auch dies uralte Werk mit so vielen anderen Kunstdenkmälern zu Grunde.

Die Liebe also war es, welche die Kunst des Portraits erfand, zu dessen Schöpfung sich nach der Sage zeichnende und plastische Kunst die Hand reichten. Bildnisse als Ersatz ferner Geliebten fingiren die griechischen Tragiker selbst in der heroischen Zeit. Menelaos blickt bei Aeschylus mit bitterem Schmerze auf die Statuen der entführten Helena in seinem Palaste, und bei einem anderen Dichter verrathen ihn die Thränen, welche seinen Augen entquellen, als er das gemalte Bildniß der schönen Ungetreuen erblickt. Was die Liebe erfunden, das bildete ihre Tochter, die Sehnsucht, aus, die Sehnsucht nach dauernder Erhaltung der Persönlichkeit, welche in den Alten um so mächtiger sich geltend machte, je weniger die Lehre von der Unsterblichkeit zu ihren Glaubensartikeln gehörte. Eine noch erhaltene Inschrift auf der Basis einer Portraitstatue spricht dies mit rührender Naivität aus in den Worten:

Seinen Bruder, dies Bild, hat Polystratos liebend geweihet,
Seines sterblichen Leibs ewiges Denkmal zu sein.

Goethe empfand, wie in so vielem Anderen, auch darin durchaus antik, wenn er die Freude der Menschen am Portrait auf den Grund dieser Sehnsucht nach Erhaltung des Individuellen zurückführte, und es ungescheut aussprach: »eben weil das Individuum verloren gehe, sei ihm und Anderen so sehr daran gelegen, daß es erhalten werde.« Wie er aus dieser Liebe zum Individuellen die Freude ableitete, welche wir empfinden, wenn wir außerordentliche Menschen, nachdem ihre Form längst zerbrochen und für immer zerstört ist, in getreuen Nachbildungen ihrer äußeren Erscheinung erhalten vor uns erblicken, so sprach es auch das Alterthum offen aus, daß die Erhaltung der Persönlichkeit durch die Hand der Kunst ein Trost sei für die kurzlebenden Sterblichen. Die griechischen Dichter der gebildeten Zeit, von diesem Gefühle erfüllt, trugen daher kein

Bedenken, das Portrait, mit poetischem Anachronismus, in die sagenhafte Urzeit zu setzen. Bei Euripides will der trostlose Admet ein Bild seiner geliebten, ihm entrissenen Alceste von kunstreicher Hand schaffen lassen, damit es ihm ein, wenn auch karger Trost sei für den unersetzlichen Verlust:

Von 'Künstlerhand gebildet, soll die Holdgestalt
Im Ebenbilde sich aufs Lager niederstrecken,
Damit ich knieend um sie schlinge meinen Arm,
Und, deinen Namen rufend, das geliebte Weib
Zu halten wähne, ist sie gleich mir ewig fern.
Ein kalter Trost fürwahr! Und doch Erleichterung
Der grambeschwerten Seele.

Euripides hat hier nur die Empfindung seiner Zeit ausgesprochen. Aber noch in später römischer Zeit empfand Dio Chrysostomus, der Zeitgenosse und Freund Kaiser Trajan's, ähnlich, wenn er von den Ehrenbildsäulen, welche man dem Verdienste weihete, schrieb: »ein herrlicher Lohn der Tüchtigkeit liege in dem Bewußtsein, durch eine solche Ehrenstatue und ihre Inschrift dem Schicksal entzogen zu werden, daß mit dem Leibe auch der Name untergehe, und sterblich sein eben so viel bedeute, als nie gewesen sein.«

In der Geschichte des antiken Skulpturportraits sind zwei verschiedene Arten von Denkmälern dieses menschlich Individuellen zu sondern: die Ehrenstatuen, welche von Staatswegen ausgezeichneten Männern oder Frauen zur Belohnung ihrer Verdienste errichtet wurden, und die Portraitdenkmäler, welche der Liebe, Verehrung und Dankbarkeit von Privatpersonen gegen Angehörige und Befreundete ihren Ursprung schuldeten.

Der naturgemäße Verlauf aller Kunst bei den Alten nimmt von der Darstellung des Göttlichen und dem Dienste der Religion seinen Ausgang. Auch die Plastik hat erst Götter und Heroen dargestellt, ehe sie Menschen bildete. Der Uebergang aus der Region der Götter und Heroen in die Menschenwelt und ihre volle vielgestaltige Wirklichkeit ist Epoche machend für die Geschichte der antiken Plastik. Erst der Kultus,

dann der Staat, zuletzt das Privatleben: das ist der Stufengang dieser geschichtlichen Entwickelung. Dabei ist freilich nicht zu vergessen, daß auch das Staats- und Privatleben in der Kunst immer noch einen Zusammenhang mit der Religion bewahrten.

Die ältesten Standbilder von Menschen, welche die griechische Kunstgeschichte aufzeigt, waren Darstellungen von Siegern in den olympischen Kampfspielen. Die Sitte solcher Athletenbilder, welche die Kunst auf das Leben hinführten, beginnt nach den vorhandenen Nachrichten etwa funfzig Jahre vor dem großen Perserkriege. Bald aber ward sie allgemein, und die Anfertigung der zahlreichen Werke dieser Art beschäftigte mehr und mehr die vorzüglichsten Künstler der ganzen griechischen Welt. Anfangs von Cypressen, Feigen und anderen edlen Holzarten, dann aus Erz, edlen Metallen und Marmor gebildet, ging ihre Darstellung von der alterthümlichen Steifheit mit der ausgebildeteren Kunst über zum volleren Leben der Schönheit und Kraftfülle der menschlichen Gestalt. Die olympischen Spiele waren eine religiös-politische Institution der alten Hellenen, und die Sitte, das Andenken der gefeierten Sieger in denselben durch die Kunst zu verewigen, war demgemäß ebensowohl eine Huldigung gegen den olympischen Zeus, als eine Verherrlichung des Siegers, sowie der Stadt und des Volks, die ihn geboren. Die Ehre, welche man dem Sieger erwies, indem man sein Bildniß aufstellte in dem geheiligten Raume des Bezirks, der die Bilder und Heiligthümer der Götter umschloß, erhob, wie noch römische Dichter sangen, den so Gefeierten in der That zur Nähe der Unsterblichen. »Nicht ein kurzer Freudenrausch war das Ende der Siegesfeier, welche dem siegreichen Wettkämpfer den Kranz auf die Schläfe drückte. Die Kunst fesselte seinen Ruhm in bleibenden Werken. Nicht sollte die Gestalt der Sieger nach flüchtigem Eindrucke aus dem Gedächtnisse der Hellenen wieder verschwinden. Sie wurden im Erzguß dargestellt, kommenden Geschlechtern zur Erinnerung und zur Nacheiferung. Wer dreimal gesiegt hatte, durfte in ganzer Größe und in voller Treue dargestellt werden. Solche Bildsäulen höchster Ehre wurden ikonische, d. h. Ebenbilder genannt. Die Darstellung der Wett-

kämpfer erzeugte neuen Wettkampf unter den bildenden Künstlern. Denn bald begnügte sich die Kunst nicht damit, die Gestalt des Siegers lebendig wiederzugeben, sie wollte auch die verschiedenen Gattungen der Spiele darstellen, die besondere Tüchtigkeit der Kämpfer, ja die entscheidenden Momente des Wettkampfs und die Stellung, in welcher der Sieg gewonnen war. Man sah den Diskobolen mit aller Muskeln Anspannung zum Wurfe antreten, man sah den sieggewohnten Faustkämpfer ruhig die Arme auslegen, es konnte ihm Keiner beikommen; man sah den Läufer mit dem letzten Athemzuge auf der trockenen Lippe, vorgestreckt am Ziele anlangen. Die Kunst lernte hier die Handlung in ihrem wichtigsten und lebensvollsten Augenblicke erfassen und eine Geschichte der olympischen Spiele in dramatischen Gestalten verkörpern. Diese Bildsäulen wurden häufig vervielfältigt, um auch in des Siegers Vaterstadt aufgestellt zu werden« *). Unter den Statuen olympischer Sieger, welche der alte Reisende Pausanias namhaft macht, sind nahe an hundertvierzig deren Alter sich noch jetzt nach der Zeit der Sieger oder der Künstler bestimmen läßt, und nur etwa dreizehn, bei denen dies nur annähernd möglich ist. Schon unmittelbar nach der Zeit Alexander's des Großen werden die Siegerstatuen seltener. Nur etwa der zehnte Theil der uns bekannten gehört dieser Periode an. Die verheerenden Kriege unter den Nachfolgern des großen makedonischen Eroberers wirkten allzu nachtheilig auf Wohlstand und Behagen, um die alte Sitte der olympischen Statuen ungeschmälert zu lassen. Noch einmal hob sich Griechenland in der Blüthezeit des Achäischen Bundes zu politischer Bedeutung, und in dieser Zeit kam auch jene alte Sitte wieder mehr in Aufnahme, bis sie mit dem Untergange der griechischen Freiheit durch die Römer, zur Zeit der Zerstörung Korinths (140 v. Chr.), so gut wie völlig verschwand.

Außer den Siegern in den olympischen Spielen und anderen heiligen Wettkämpfen waren Bildsäulen von Menschen in jener ältesten Zeit sehr selten. Jemanden »in Erz aufstellen«, wie der griechische Kunst-

---

*) Ernst Curtius, Olympia S. 28. 29.

ausdruck lautete, galt in der Periode vor den Perserkriegen für eine Art von göttlicher Ehre, wie sie nur Heroen und Städtegründern göttlicher Abkunft erwiesen wurde. Diese letzteren vertreten bei den Alten die Stelle der späteren christlichen Schutzheiligen, deren Standbilder wir heutzutage auf den öffentlichen Plätzen und Brücken der Städte katholischer Länder sehen.

Das älteste historische Portraitdenkmal, von dem wir bei den Griechen wissen, waren die Statuen der beiden Freiheitshelden von Athen, Harmodios und Aristogeiton. Diese Statuen haben eine eigene Geschichte. Die ersten Originale schuf, auf Beschluß der dankbaren Athener, der Bildgießer Antenor, bald nach dem Heldentode der glorreichen Tyrannenmörder 508 vor Christi Geburt. Da führte der entflohene Pisistratide Hippias die Perser ins Land, und König Xerxes, der Athen plünderte und zerstörte, ließ die Statuen der Heldenjünglinge nach Asien bringen und sie in seiner Residenzstadt Susa aufstellen. Kunsträuberei solcher Art, wie sie später die Römer und in unseren Tagen Napoleon geübt, war schon damals unter den alten Perserkönigen in Gebrauch, und jene Statuen waren nicht die einzigen, welche Xerxes aus Athen wegführen ließ *). Erst dem Besieger Persiens war es vorbehalten, das entführte Kunstwerk hundertfunfzig Jahre später den Athenern zurückzusenden. Indessen hatten die Athener selbst, nach dem glorreich beendeten Perserkriege, es ihre erste Sorge sein lassen, die geraubten Denkmäler ihrer Freiheitshelden durch eine andere Statuengruppe zu ersetzen, welche ihnen der Bildhauer Kritios in Erz goß. Der große Dichter Simonides machte dazu die Inschrift; sie lautete:

Strahlendes Licht für Athen ging auf, als Aristogeiton,
Mit Harmodios vereint, kühn den Hipparchos erschlug.

Stolzer waren die Athener auf kein anderes Denkmal, als auf diese Statuen der todesmuthigen Märtyrer ihrer Freiheit. Man fragte einst

*) Themistokles fand in Sardes unter Anderem auch ein Kunstwerk aus Erz, eine Wasserträgerin, die er früher in Athen hatte aufstellen lassen, und versuchte vergeblich die Rückgabe zu erwirken (Plutarch, Themist. cap. 31).

am Hofe des Tyrannen Dionys von Syrakus den athenischen Redner Antiphon, welches Erz das beste sei. »Dasjenige,« rief er, »aus dem die Statuen des Harmodios und Aristogeiton gegossen sind!« Noch heute kennen wir die Komposition dieser Statuengruppe aus einem Relief an einem, zu Athen in der Nähe des alten Prytaneums gefundenen, halbrunden Marmorthronsessel und aus der Abbildung auf einer altattischen Münze *). Harmodios, der ältere der Freunde, zückt den Dolch, während er zugleich zum Schutze des jüngeren Aristogeiton, der mit dem Schwerte weit ausholend einen gewaltigen Streich führt, den linken Arm mit der ausgebreiteten Chlamys vorstreckt, »zum sprechenden Zeichen«, wie Winckelmann sagt, »daß die Tyrannenmörder ewige Freunde waren.« Die Münze ward geprägt auf das frohe Ereigniß der Wiedererlangung jenes von Xerxes geraubten ältesten Kunstwerks, das noch Pausanias neben dem Werke des Kritios aufgestellt sah. Wie populär dies älteste Portraitdenkmal in Athen war, bezeugen Aristophanes und Aristoteles in mehreren Stellen. Auch jenes uns erhaltene Marmorrelief mit der Darstellung dieser Gruppe kann dafür als Beweis dienen. Zugleich aber lehrt es, wie sinnig die alte Kunst selbst solche Geräthe zu schmücken wußte. Der Sessel, welchen es zierte, war einst der Marmorstuhl eines athenischen Gerichtsvorsitzers; an demselben befand sich als Pendant die Darstellung, wie Chthonia, die Tochter des altattischen Herrschers Erechtheus, sich für die Rettung des Vaterlandes dem Opfertode weiht; und so erinnerten die berühmtesten Beispiele der Freiheits- und Vaterlandsliebe aus Geschichte und Sage seines Volks denjenigen Bürger, welcher diesen Ehrenstuhl einnahm, daran, daß es seine heilige Pflicht sei, solcher Vorbilder würdig zu rathen und zu richten. — Neben Harmodios und Aristogeiton vergaßen aber die dankbaren Athener auch nicht ein anderes Denkmal zu errichten für die Geliebte des Harmodios, die schöne Leäna. Das treue Mädchen hatte alle

*) S. Welcker, Alte Denkmäler S. 213—216.

Qualen der Folter bis zum Tode heldenmüthig ertragen, ohne die Geständnisse über die That der verschworenen Freunde zu machen, welche der überlebende Tyrann Hippias von ihr zu erpressen suchte. Leäna bedeutet Löwin. Die Athener, welche damals einer Hetäre kein Standbild weihen mochten, verewigten deshalb die aufopfernde Treue des Mädchens auf symbolische Weise. Sie errichteten ihr zum Denkmal eine eherne Löwin ohne Zunge, und noch ein halbes Jahrtausend später sahen Pausanias und Plutarch dies Denkmal am Aufgange zur Stadtburg aufgestellt. Der Künstler, welcher es geschaffen, hieß Amphikrates.

Mit diesem ältesten Denkmale beginnt die Reihe der Ehrenstatuen, welche die Hellenen von Staatswegen ausgezeichneten Bürgern errichteten. Eine solche Belohnung blieb lange Zeit eine große Seltenheit. Es vergingen fast hundert Jahre, ehe zu Athen ein zweites Denkmal ähnlicher Art gesetzt ward. Dies war die Ehrenstatue des siegreichen Feldherrn Konon, der zuerst Athen wieder aufrichtete nach dem furchtbaren Unglücke des peloponnesischen Krieges. Neben seiner Ehrenstatue sah man die Bildsäule seines Freundes, des Königs Evagoras von Cypern. Die Feldherren und Staatsmänner Iphikrates, Chabrias und Philopömen erhielten dieselbe Ehre. Später nach der Zeit Alexander's des Großen ward sie immer verschwenderischer ertheilt, und verlor an Werth, jemehr sie Ausdruck der Schmeichelei wurde.

Zu einer solchen vom Staate errichteten Ehrenbildsäule gehörten drei Dinge. Erstens ein öffentlicher Volksbeschluß, der zugleich die Verdienste des zu Ehrenden angab; zweitens Ausführung des Werks auf öffentliche Kosten; und drittens die Aufstellung der Bildsäule an einem besuchten öffentlichen Platze der Stadt oder Weihung derselben in einen Tempel. Selbst die Inschriften solcher Ehrenbildsäulen wurden meistens durch den Senats- oder Volksbeschluß, der die Errichtung anordnete, gleich mit vorgeschrieben. Zuweilen geschah es auch wohl, daß der Staat dem Gefeierten oder dessen Angehörigen eben nur das Recht ertheilte, eine solche Statue aufzustellen, und die Ausführung nebst den Kosten den letzteren überließ. Wir besitzen noch den Antrag, durch welchen dem ver-

dienten athenischen Staatsmanne Demochares die Ehre der Bildsäule zugebilligt ward, und ersehen aus ihm mit Staunen die Zahl der Verdienste, welche sich ein Bürger der Republik um das Gemeinwesen erwerben mußte, um solcher Auszeichnung würdig zu werden.

Die Sitte solcher Ehrenbildsäulen, durch welche der Staat das Andenken verdienstvoller und großer Bürger schon bei ihren Lebzeiten oder nach ihrem Tode verherrlichte, finden wir durch ganz Griechenland und über alle Lande und Inseln griechischer Zunge verbreitet. Aber auch einzelnen Körperschaften und Gemeinden, Familien und Genossenschaften, ja jedem Privatmanne war es unbenommen, zu Ehren irgend eines ausgezeichneten Mitbürgers, Genossen oder Familiengliedes eine Statue öffentlich aufzurichten oder in einem Tempel zu weihen. Zu Aufstellungsorten solcher Bildsäulen finden wir, außer Tempeln und Heiligthümern, öffentlichen Gebäuden, Theatern, Gymnasien und ihren Umgebungen, vorzugsweise die besuchtesten Plätze und Straßen der Städte, die Haine und Gärten, Kreuzwege und Landstraßen, ja selbst Brücken gewählt. Lykurg's Erzbild sah Pausanias auf einer Brücke in Sparta aufgestellt. Nicht selten umpflanzte man den Ort der Aufstellung mit schattigen Bäumen und versah ihn mit Ruhesitzen für den betrachtenden Wanderer.

Und je tiefer die Kunst eindrang in das Leben, je mehr sie dem ganzen Volke Lebensbedürfniß wurde, sein Dasein verschönern, seinen Lebensgenuß erhöhen half, um so mehr Boden gewann die Kunst der plastischen Portraitdarstellung, um so reichlichere Beschäftigung gewährte sie den zahlreichen Künstlern. Die ersten und ausgezeichnetsten Meister, ein Phidias und Alkamenes, Kresilas und Praxiteles, Euphranor und Lysippus, und wie viele andere mit ihnen, verschmähten es nicht, in diesem Felde zu arbeiten. Ja wir finden unter den großen Künstlern nur einen, den Skopas, von dem nicht gemeldet wird, daß er Portraitstatuen gemacht. Jede Auszeichnung und jedes Verdienst, die Schönheit und die Tapferkeit, die Weisheit des Denkers und die göttliche Begabung des Dichters, die Kunst des Musikers wie die Thaten des Staatsmannes und Feldherrn, die Würde der Priesterin, der Liebreiz selbst und die Kunstfertigkeit der

Citherspielerinnen, Hetären und Tänzerinnen, — sie alle, deren Dasein und Leistungen einst dem Leben Würde und Adel, Reiz und Anmuth verliehen, dasselbe mit wohlthätigen oder erfreulichen Gaben geschmückt hatten, sie alle wollte das schönheitliebende Volk der Hellenen dauernd erhalten sehen im Abbilde ihrer vergänglichen Gestalt; mit ihnen wollte es wenigstens im Bilde noch das schöne Dasein theilen, wenn sie ihm durch den Tod entrückt waren. Es war ein Religiöses, eine Art von Kultus in dieser Vorliebe für die Portrait- und Gedächtnißstatuen bei den Hellenen, das selbst noch der Römer Cicero empfand. Auch waren die meisten solcher öffentlich aufgestellten Bildsäulen ausdrücklich einem oder mehreren Göttern durch Inschriften geweiht, welche die Dargestellten gleichsam ihrem Schutze empfahlen. Darum galt es als ein Frevel, schädigend die Hand an solche Denkmäler zu legen; denn »bei den Griechen ist es Sitte und Glaube,« wie Cicero sagt, »die in solchen Denkmälern Menschen erwiesene Ehre zugleich als den Göttern gewidmet zu betrachten« *). Diese religiöse Anschauungsweise der Griechen von der Heiligkeit und Unverletzlichkeit ihrer Kunstwerke, welche zugleich auch als kostbare Gemeingüter von jedem Bürger geachtet waren, ist durch zahlreiche Beispiele bewiesen. Als Mithridates Rhodus hart belagerte, verletzten doch darum die Rhodier nicht seine in ihrer Stadt aufgerichteten Ehrenbildsäulen. Andererseits hat jener antike Gebrauch, die Bildnißstatuen Lebender und Verstorbener als Weihgeschenke in Tempeln und Heiligthümern aufzustellen, in der christlichen Zeit die Sitte der Grabmonumente in den Kirchen und Kapellen herbeigeführt. Uralt war die Sitte, Portraitstatuen in Tempeln zu weihen. Das durfte Jeder thun, der die Mittel dazu besaß. Solche Werke waren zugleich ein Schmuck der Tempel und ihrer Umgebungen; sie standen unter dem Schutze der Gottheiten, und wurden selbst dann nicht entfernt, wenn andere Statuen eines so Dargestellten wegen

---

*) Propterea, quia apud Graecos mos est, ut honorem hominibus habitum in monumentis hujuscemodi, nonnulla religione Deorum consecrari arbitrentur. Cic. in Verrem II, cp. 65.

politischer oder anderer Vergehen von öffentlichen Plätzen verwiesen oder vernichtet wurden.

Und so finden wir denn kaum irgend einen großen Heerführer oder Staatsmann der Blüthezeit griechischer Geschichte, der nicht im Erzbilde seine Vaterstadt geschmückt hätte. Die Miltiades und Themistokles, Phokion und Demosthenes, Epaminondas und Pelopidas, Philopömen und Aratus, und zahllose Andere mit ihnen erinnerten überall durch ihre Abbilder den Betrachter an ihre ruhmvollen Thaten. Der große Perikles stand, von der Hand des Kresilas gebildet, auf der Akropolis von Athen in der Mitte seiner unsterblichen Schöpfungen, und noch späte Jahrhunderte bewunderten den göttergleichen Ausdruck, den der Künstler der erhabenen Gestalt des Mannes verliehen hatte, den einst die Mitlebenden den »Olympier« genannt. Auch die Spartaner, obschon sonst den Künsten weniger hold, erwiesen dennoch ihren großen Heerführern und Staatsmännern dieselbe Auszeichnung. Lysander, der Besieger Athens, war in ikonischem, d. h. naturgetreuem Abbilde aus Marmor zu Delphi aufgestellt; und Plutarch erwähnt es als eine Merkwürdigkeit, daß Agesilaos, der kriegerische Spartanerkönig, keinem Bildhauer oder Maler gestattete, ihn abzubilden, weil er den Naturfehler eines lahmen Fußes nicht verewigt sehen wollte. Das große Dreigestirn der tragischen Kunst schmückte in Erzbildern das Theater zu Athen, und der Sänger unsterblichen Siegesruhms in den göttergeweihten Festspielen aller Hellenen, Pindar der Thebaner, saß mit dem Diadem gekrönt, die Lyra in der Hand, auf den Knieen die aufgeschlagene Liederrolle, vor dem Tempel des Kriegsgottes derselben Stadt, die nicht bloß einheimisches Verdienst anzuerkennen wußte. Der greise Dichter Stesichorus ruhte vorgebeugten Hauptes, ein Buch in der Hand, im Schatten einer uralten Platane zu Himera. Der Trauerspieldichter Theodektes hatte sein eigenes Grabmal am Wege nach Eleusis mit den Bildsäulen des Homer und anderer berühmter Dichter schmücken lassen, und selbst die Landhäuser und Gärten der Privaten entbehrten auch in Griechenland nicht den Schmuck ähnlicher Werke der bildenden Kunst. Den Eltern und Gatten, den Kindern und Befreun-

deten zum Gedächtniß ihres Namens Statuen öffentlich zu errichten, war allgemeine Sitte der Reichen und Vornehmen, ja aller derer, welche überhaupt nur die Mittel dazu besaßen. In den Testamenten der Philosophen Aristoteles und Theophrast lesen wir noch heute Bestimmungen, welche solche Standbilder betreffen. Bildsäulen ausländischer Fürsten finden wir in Athen schon zur Zeit des Demosthenes. Mächtige Könige geizten nach der Ehre, ihre Statuen aufgerichtet zu sehen in einer hellenischen Stadt, zumal in Athen, dem Hellas in Hellas. Staatsverhandlungen wurden darüber geführt, und glänzende Gesandtschaften warben um solche Ehre oder verkündeten die erwiesene dem fremden Bewerber. Zuweilen geschah es, daß mehrere Städte sich vereinten, um das Talent oder Verdienst durch eine Statue zu ehren, — Gorgias, der glänzende Redekünstler, stand in vergoldeter Bildsäule, von vielen griechischen Städten geweiht, zu Delphi. Ja sogar Miethstruppen feierten das Andenken ihrer großen Kapitäne durch Aufstellung ihrer Portraitstatuen an heiligen Orten, und Pausanias sah noch zu Olympia zwei Erzbilder eines solchen hochberühmten Condottiere, des Pytheas von Abdera, beide ein Werk des großen Meisters Lysippos. Die Sitte solcher Ehrenbildsäulen breitete sich aus durch ganz Kleinasien, selbst unter Halbgriechen und Barbaren.

Das Weib, in Griechenland sonst so eng umhegt von den Schranken der Zucht und der Abgeschlossenheit des Hauses, sah dennoch diese Schranken sich öffnen, und trat ein in die Ehrenrechte der Männer, sobald ausgezeichnete Thaten der Größe und des Muths oder die Befähigung des Genies ihm höheren Werth und Berechtigung zu Ruhm und Ehre verliehen. Der Glanz des Genius, die Hoheit des Charakters, die schöpferische Begabung fanden im griechischen Volke bei dem weiblichen Geschlechte gleiche Anerkennung wie bei dem männlichen, und in dieser Hinsicht war die würdige Stellung der Frauen bei den Alten weit mehr als bei uns eine Wahrheit. Die alten Hellenen verfuhren auch hier mit naturgemäßer Folgerichtigkeit. Je untergeordneter ihnen im Vergleich zum Manne die Frauen im Allgemeinen erschienen, um so überraschender mußte ihnen die göttliche Auszeichnung eines großen Talents

in diesem Geschlechte erscheinen. Darum behandelten sie die Masse der Frauen als untergeordnete, zum Dienen bestimmte Geschöpfe, aber sie ehrten die bedeutende Frau dem Manne gleich. Denn während bei uns eine dichtende Frau, selbst die begabteste, kaum irgendwo ohne spöttischen Seitenblick angesehen wird, feierten die Hellenen ihre Dichterinnen durch dieselbe Ehre, welche sie ihren größten Männern erwiesen. Zu Argos sah man im Tempel der Aphrodite die Bildsäule der Dichterin und Heldin Telesilla, die einst an der Spitze der Frauen von Argos den Angriff der Spartaner auf die Mauern ihrer Vaterstadt zurückgewiesen hatte; sie betrachtete einen Helm in ihrer Hand, den sie aufzusetzen im Begriff war, und zu ihren Füßen lagen Schriftrollen, welche sie als Dichterin bezeichneten. Noch von vielen anderen Frauen wird erzählt, daß ihnen für Thaten heldenmüthiger Aufopferung Statuen errichtet worden. Die Bildsäule der tapferen Königin Artemisia von Halikarnassus stand neben der des Mardonius auf dem Marktplatze zu Sparta, denn auch des Feindes Heldenmuth wußten die Hellenen zu ehren. Cyane, des Skyllis Tochter, jenes beherzte Schiffermädchen, die mit ihrem Vater während eines Sturms die Ankertaue der Perserflotte bei Salamis zerschnitt, war im Erzbilde zu Delphi auf Beschluß der Amphiktyonen verewigt. Nero erst raubte diese Statue und ließ sie nach Rom bringen. Vor Allem aber ehrte man durch solche Auszeichnung die gefeierten Dichterinnen. Auf den Münzen ihrer Vaterstadt sah man das Bild der Sappho. Die Ehrenbildsäule derselben Dichterin, Silanion's Meisterwerk, stand als kostbare Zier im Prytaneum zu Syrakus, und ein griechisches allbekanntes Epigramm verkündete als Inschrift an dem Postamente den Ruhm der Sängerin der Liebesleidenschaft. Die berühmtesten Meister hatten ihre Kunst solchen Werken gewidmet. Von demselben Silanion war die Bildsäule der Dichterin Korinna, die man Pindar's Lehrerin nannte; und Erinna, die dritte größte Dichterin Griechenlands, hatte Naukydes in Erz verewigt. Die Standbilder der Dichterinnen Myrtis und Praxilla waren von Boiskos und Lysippus, die der Myro aus Byzanz und der Anyte aus Tegea von Kephisodotos. Die Mnesiarchis aus Ephesos

und die Thaliarchis von Argos hatte Enthykrates, der Sohn und berühmteste Schüler des Lysippos, in Erz und Marmor gebildet, und die Statuen der Dichterinnen Learchis, Kleito und Praxegoris waren von drei namhaften Künstlern ihrer Zeit, von Menestratos, Amphistratos und Gomphos gearbeitet. Statuen von Priesterinnen waren noch weit häufiger. Zu den letzteren wurden nur Jungfrauen und Frauen gewählt, welche sich durch Geburt und Reichthum, Tugend und Schönheit auszeichneten, und ihre Bildsäulen, von Meisterhand geschaffen, zierten vielfach die Hallen und Eingänge der Tempel und Heiligthümer, deren Dienst sie sich geweiht hatten.

Aber auch Schönheit und Liebreiz allein verewigte des griechischen Künstlers Hand in gefeierten Nachbildungen, und die Standbilder schöner Hetären durften selbst in Göttertempeln ihren Platz finden. Praxiteles weihte die vergoldete Bildsäule seiner geliebten, wegen ihrer Schönheit allbewunderten Phryne in den Tempel des delphischen Apollon wo sie auf pentelischer Marmorsäule neben Königen und Königinnen, Feldherren und Staatsmännern aufgestellt war. Und wenn hier und da die Sittenstrenge eines Philosophen wie Krates, an solcher Huldigung Anstoß nahm, so fand doch der gesunde Sinn eines Plutarch, daß der Künstler, der das Bild des schönsten Weibes dem Gotte weihte, in Wahrheit demselben eine frömmere Gabe brachte, als jene Städte, welche ihre brudermörderischen Siege über Griechen in demselben Heiligthume durch Weihegeschenke verewigten. Hatte doch die schöne Phryne der allgefeierten Aphrodite des Meisters zum Theil ihre Gestalt und Gesichtszüge geliehen. Derselbe Künstler hatte ihre Schönheit in Marmor für die Stadt Thespiä gebildet, und auch der Bildhauer Herodotos ihre Portraitstatue geschaffen. Die schönen Hetären Neära, Lais und Glykera waren nicht minder von großen Meistern der Bildkunst verewigt, und die reizende Klino, seine Mundschenkin, ließ König Ptolemäus Philadelphus im leichten Untergewande den Schenkkrug in der Hand von vielen Künstlern in Bildsäulen darstellen. Selbst Rom verschmähte diesen Kultus der Schönheit nicht. Pompejus' Geliebte, die schöne allbewunderte Flora, die noch in hohem Alter durch den Umgang

bedeutender Männer geehrt ward, sah ihr Bildniß von einem ihrer Bewunderer Cäcilius Metellus »wegen ihrer Schönheit«, wie Plutarch ausdrücklich hinzusetzt, im Tempel der Dioskuren aufgestellt, unter den Standbildern und Gemälden, mit denen er nach seinem siegreichen Feldzuge gegen die Dalmatier jenen Tempel schmückte. Daß auch gefeierte Sängerinnen und Tänzerinnen nicht minder, wie berühmte Schauspieler, Sänger und Flötenspieler, durch die plastische Kunst in Portraitstatuen dargestellt wurden, ist gleichfalls bekannt. Unter dem Standbilde des thebanischen Flötenspielers Pronomos, der den Alkibiades in der Musik unterrichtete, las man die stolze Inschrift:

Hellas erkennt vor Allen im Flötenspiele dem Theber,
Doch der Theber erkennt Pronomos einzig den Preis!

In solchen Inschriften kannte überhaupt das Alterthum keineswegs jene Kargheit des Lobes und der Bewunderung, die wir Neueren, die Deutschen zumal, so gern mit dem Namen der Mäßigung und Besonnenheit bezeichnen. Unter der Statue, welche die Bürger von Syrakus ihrem großen Dichter Epicharmus setzten, las man die begeisterte Inschrift:

Gleichwie die leuchtende Sonne sich hebt hoch über die Sterne,
Wie von den Strömen das Meer größer sich zeiget an Macht,
Also raget hervor fürwahr Epicharmus an Weisheit,
Welchen die heimische Stadt der Syrakuser bekränzt.

Auf dem Fußgestelle, das einst die Bildsäule eines berühmten Baumeisters zu Rhodus trug, liest man noch heute die Inschrift: daß sein Ruhm in der Kunst unsterblich sei und von des Niles Erguß reiche bis zum äußersten Indus. Und unter die Statue, welche sein Freund Aristokrion dem großen Philosophen Chrysippos errichtete, setzte er die bezeichnende Inschrift:

Hier des Chrysippos Bild hat Aristokrion geweihet,
Ihn, für der Akademie Schlingen das schneidende Schwert.

So sehen wir im hellenischen Alterthume den durchgehenden Zug, alles Große und Schöne menschlicher Individualität: Staatsmänner und

Feldherren, Philosophen und Dichter, Geschichtschreiber und Redner, Virtuosen jeglicher Kunst und Kunstgeschicklichkeit, die Schönheit und Anmuth, wie die Würde und Ehrbarkeit oder das Genie bedeutender Frauen durch die Kunst des Portraits in plastischen Gestalten zu verherrlichen, und das schnell hinschwindende Dasein der Erscheinung durch die dauernde Nachbildung der Kunst zu erhalten und gleichsam an das Leben der Menschengeschlechter zu fesseln. Um so auffallender ist es, daß von keinem einzigen großen plastischen Künstler eine solche Portraitdarstellung seiner Gestalt und Züge erwähnt wird. Wir lesen wohl, daß in ältester Zeit zuweilen Statuen der Künstler neben ihren Werken an heiligen Orten aufgestellt wurden. Aber von keinem der großen und gefeierten Erzgießer und Bildhauer der Phidiassischen und der späteren Zeit ist eine Portraitstatue aus den alten Schriftstellern bekannt. Die einzige scheinbare Ausnahme ist die Statue des Bildhauers Apollodorus von Silanion. Indessen auch diese gehört nur halb hierher. Silanion schuf, wie Plinius aus griechischen Kunsthistorikern erzählt, das Bildniß seines Kunstgenossen des Apollodorus, eines geschickten Erzgießers, der in seiner Sorgfalt und Unzufriedenheit mit seinen Arbeiten soweit ging, daß er häufig seine bereits vollendeten Bildwerke wieder zerstörte, weshalb ihm seine Kunstgenossen den Beinamen »der Tolle« gaben. »Dies,« so erzählt Plinius weiter, »suchte Silanion in seinem Portrait auszudrücken, das nicht sowohl das Bildniß eines Menschen als eine Darstellung der Zornwuth war.« Man sieht also, daß hier von einem eigentlichen Portrait nicht die Rede war. Die Erzählung, daß Phidias sich selbst auf dem Schilde der Minerva nebst dem Perikles unter den kämpfenden Lapithen abgebildet, beruht sehr wahrscheinlich auf einer späteren Künstlerfabel. Die Thatsache aber steht fest, daß wir weder von ihm, noch von irgend einem der zahlreichen hochgefeierten Meister der Bildkunst ein Portrait besitzen, ja daß uns nicht einmal die Nachricht von einem solchen, das im Alterthume vorhanden gewesen wäre, überliefert worden ist.

Es ist nicht ohne Belehrung und Interesse, die Namen derjenigen plastischen Künstler zu überblicken, die uns in unseren spärlichen Quellen

als Verfertiger berühmter Portraitstatuen genannt werden. Da steht denn gleich neben Phidias sein Nebenbuhler, der Athener Ktesilas oder, wie er nach den Handschriften jetzt richtiger genannt wird, Kresilas, der die berühmte Statue des Perikles schuf, von welcher Plinius sagt, sie sei würdig des Mannes, den seine Zeitgenossen den Olympier genannt. Derselbe römische Schriftsteller fügt dazu noch eine Bemerkung, in welcher er, wie wir weiterhin sehen werden, das idealisirende Princip der griechischen Portraitkunst richtig bezeichnet. Von demselben Kresilas war auch die Statue jenes sterbenden Kriegers, des athenischen Feldherrn Diitrephes, von der ebenfalls Plinius sagt: man sehe in ihr gleichsam den letzten Lebenshauch verkörpert. An ihn reiht sich sein Zeitgenosse, der Bildhauer Nikeratos, als Portraitkünstler unter Anderm bekannt durch die Bildnisse des Alkibiades und seiner Mutter Demarete, die, wie es scheint, als Gruppe behandelt waren. Die Bildhauer Polyklet, Promachos und Mikion werden gleichfalls als Darsteller jenes berühmten Atheners genannt, der, an Schönheit, Adel und Reichthum, wie an Tapferkeit und Thatkraft, Geist und Uebermuth Alles überragend, gleichsam der Heros war jener lebensprühenden genialen Periode athenischer Macht und Herrlichkeit. An die genannten Künstler schließen sich an als ausgezeichnet im Fache des Portraits Deinomenes und Turnos, Euphranor mit den Statuen Philipp's und Alexander's; Praxiteles und seine Söhne Kephisodotos und Timarchos; Demetrios, der scharfe Charakterdarsteller, und vor Allen Lysippos, der Portraitbildner Alexanders und seiner Helden und zahlreicher anderer Portraitwerke, unter denen wir auch die Statuen des Aesop und Sokrates genannt finden. In der Glanzzeit der makedonischen Könige nahm die Portraitkunst ihren größten Aufschwung. Zu den Künstlern, welche für den makedonischen Hof beschäftigt waren, gehörte besonders der treffliche Athener Leochares, von dessen Hand die Bildnißstatuen Alexanders und Philipp's, der Olympias, Alexanders Mutter, und des Amyntas, seines Großvaters, aus Gold und Elfenbein im Philippeum zu Olympia standen. Aber auch ein Bildniß des Redners Isokrates war von ihm berühmt. Des Silanion und anderer Künst-

ler, welche berühmte Frauen darstellten, ist bereits gedacht. Von jenem war eine berühmte Statue Platon's, wie Lysippus die schönste Bildsäule des Sokrates geschaffen hatte. Silanion's Schüler, Zeuxiades, bildete das Portrait des Redners Hyperides, der Bildhauer Polykrates den tapferen Athenerfeldherrn Timotheos. Die schönste Statue des Demosthenes, deren Kopie in Marmor wir noch jetzt besitzen, bildete in Erz für die Athener der Bildhauer Polyeuktos; sie ging erst spät in Konstantinopel zu Grunde. Tisikrates, Chäreas, Philon, Aristodem, Gryllion, Amphistratos werden gleichfalls als Portraitkünstler genannt, welche von den Diadochen Alexander's beschäftigt wurden, und die Bildhauer Hippias, Andragoras, Hermokles, Periklymenos, Mikon, Gomphos, Aristodotos und Antignotos, deren letzter bis in die Zeit des Augustus herabreicht, müssen sämmtlich unter den Darstellern dieser Gattung einen gewissen Ruhm genossen haben, da gerade ihre Namen vorzugsweise vor unzähligen anderen, die in demselben Fache arbeiteten, von den alten Schriftstellern aufbehalten worden sind.

Der Entwickelungsgang der plastischen Portraitkunst war analog dem Stufengange der alten Plastik überhaupt. Die ersten Portraitstatuen waren mehr oder weniger nur allgemeine Andeutungen menschlicher Gestalt. Sie stellten eben nur denjenigen vor, dessen Andenken auf diese Art gefeiert und erhalten werden sollte. Von Aehnlichkeit war nicht die Rede. Das vergoldete Ehrenstandbild, welches der König Krösus aus Dankbarkeit seiner Mundbäckerin, die ihn vor dem Tode durch Vergiftung gerettet hatte, in Delphi aufstellen ließ, wo es Plutarch noch sah, wird von dieser Art gewesen sein. Mit der Befreiung der Kunst aus dem Dienste der Religion und aus den Vorschriften der Satzung schritt auch die Darstellung der menschlichen wie der göttlichen Individualität ihrem Ziele näher. Ein genau portraitähnliches Ehrenbildniß ward als höhere Ehre für den olympischen Sieger angesehen, und Themistokles verspottete seinen Zeitgenossen, den Dichter Simonides, der sehr häßlich war, daß er sich portraitähnlich in Standbildern darstellen lasse. Dennoch blieb die plastische Portraitkunst, die idealisirende Auffassung und Behand-

lung, lange die herrschende, bis sie mehr und mehr, zumal in der römischen Zeit verdrängt wurde durch das Streben nach Naturwahrheit und Nachahmung der realen Wirklichkeit, wobei sich jedoch die idealisirende Darstellungsweise für gewisse Aufgaben der Portraitkunst fortwährend erhielt. Plutarch, so oft er von Standbildern berühmter Griechen und Römer der historischen Zeit spricht, setzt immer die Portraitähnlichkeit der Gesichtszüge voraus, ohne daß dadurch die idealisirende Behandlung ausgeschlossen würde.

Der Römer Plinius knüpft an den berühmten Perikles des athenischen Bildhauers Kresilas, eines Zeitgenossen des Phidias, die unwillkürliche Bemerkung: es sei überhaupt an dieser Kunst der Plastik zu bewundern, wie sie edle Männer noch edler mache (mirumque in hac arte quod nobiles viros nobiliores facit). In ähnlichem Sinne rühmt ein anderer römischer Aesthetiker von der Kunst des Phidias, daß sein olympischer Zeus selbst die Majestät des Gottes für das religiöse Empfinden der Menschen erhöht habe.

Wir sehen, sogar die Römer hatten eine Ahnung von jenem Principe der Idealisirung, welches die ganze plastische Kunst des griechischen Volks in ihren Meisterwerken durchdrang. Dasselbe Princip zeigt sich nun auch vorherrschend in ihren Portraitdarstellungen. Plutarch sah noch ein kleines Bild des Themistokles, das in dem von ihm erbauten Tempel der rathgebenden Artemis aufgestellt war, und bemerkt dabei: man könne an demselben sehen, daß dem Adel seiner heroischen Seele auch die Bildung seiner leiblichen Gestalt entsprochen habe. Von der attischen Kunstschule des Phidias und seiner Nachfolger ist es bekannt, daß ihnen überhaupt die Darstellung der einzelnen menschlichen Individualität weniger zusagte und vielleicht auch weniger gelang, als die Bildung idealer, göttlicher Gestalten. Wo uns aber noch durch Nachbildungen ein Urtheil gestattet ist über Auffassung und Behandlung des Portraits, da sehen wir, daß dieselbe Theil nahm an dem idealen Grundcharakter, der die attische Kunst dieser Periode auszeichnete. Schriftliche Nachrichten bestätigen dies. Unter den jüngeren Zeitgenossen des Phidias wird von den

Alten auch ein Bildhauer Demetrius genannt. Dieser Demetrius strebte, im Gegensatze zu Phidias, nach einer durchaus realistischen Naturwahrheit. Er war eine Art von Balthasar Denner unter den griechischen Plastikern. Von seinen Werken werden uns nur vier genannt, und drei darunter sind Portraits. Es waren die Bildnisse einer hochbetagten Greisin, welche vierundsechzig Jahre Priesterin der Minerva gewesen war, ferner eines atheniſchen Ritters Simon, der zuerst über Zucht und Dressur der Pferde geschrieben hatte, und endlich die Statue des korinthischen Feldherrn Pellichos. Die letztere sah noch Lucian, der sie mit den Worten beschreibt: »Wenn du ihn wohl gesehen hast, hingebückt am rinnenden Wasser, den Dickbauch, den Kahlkopf, halb vom Gewande entblößt, die spärlichen Haare des Barts vom Winde bewegt, mit ausgeprägten Adern, einem lebendig leibhaften Menschen gleich — das scheint der Korintherfeldherr Pellichos zu sein.« Nach dieser Schilderung begreifen wir das Urtheil, welches die alten Kunstkenner über diesen Demetrius fällen, wenn sie ihn, wie der Römer Quinctilian berichtet, zwar wegen des Strebens nach Wahrheit im Allgemeinen mit Lysippus und Praxiteles zusammenstellten, dabei aber über ihn selbst den Tadel aussprachen: er sei in diesem Streben zu weit gegangen, und habe mehr nach Aehnlichkeit als nach Schönheit getrachtet *).

Mehr nach Aehnlichkeit als nach Schönheit! In diesem Tadel liegt das ganze Kunstgeheimniß der alten Plastik und ihres ästhetischen Princips. Nicht die Aehnlichkeit an sich, sondern die schöne Aehnlichkeit war das Ziel ihres Strebens auch im Portrait. Und noch zur Zeit August's konnte ein griechischer Kunstrichter, Dionys von Halikarnaß, es aussprechen, daß kein ächter Künstler, sei er Maler oder Bildhauer, seine Kunst dazu erniedrige, die Natur in allen ihren zahlreichen Unwesentlichkeiten, wie in Adern, Milchhaaren, Leberflecken, Warzen und dergleichen wiederzugeben. Jener Demetrius stand mit seiner Richtung, welche auch das

*) Similitudinis quam pulchritudinis amantior, sagt sehr mild Quinctilian.

Zufällige, Unschöne und zur Charakteristik Unwesentliche in der Darstellung des Individuums getreu wiedergab, in seiner Zeit vereinzelt. Diese Richtung war vielleicht noch ein Rest jener Naturtreue der Aegineten, wie sie andrerseits sich anlehnte an das Streben nach sorgfältiger Naturwahrheit, welches wir bei anderen großen Künstlern derselben Periode, wie bei Myron und Kallimachus, finden.

Der Naturalismus des Demetrius blieb auch nicht ohne Nachfolger. Wir sehen diese Richtung zur Zeit Alexander's des Großen auf die Spitze getrieben. Schon der große Lysippus, Alexander's Liebling und Hofbildhauer, hatte neben dem Studium der großen alten Meister vorzugsweise sein Streben auf den Ausdruck der Wahrheit äußerer Erscheinung gerichtet. Sein Bruder Lysistratos ging noch viel weiter. Er glaubte das Vollendetste zu erreichen, wenn er die Natur selbst abformte. Darum wandte er die Technik des Gypsabgusses an auf das Portrait. Die Erfindung der Abgüsse von Kunstwerken war längst gemacht. Lysistratos aber war, wie Plinius erzählt, der Erste, der das Bild eines Menschen vom Gesichte selbst in Gyps abdrückte. Seine eigne Erfindung bestand darin, einen Ausguß von Wachs aus dieser Gypsform zu nehmen und denselben zu retouchiren. Er machte es sich auch zur Hauptaufgabe, die Aehnlichkeit in allen Einzelnheiten wiederzugeben, während man vor ihm bestrebt war, so schön als möglich zu bilden.

Auch die Alten haben, wie wir sehen, in der blühendsten Zeit ihres Kunstlebens alle Irrthümer durchgemacht, und das Goethe'sche Wort:

»Es irrt der Mensch, so lang' er strebt,«

hat auch von ihnen gegolten. Lysistratos hob mit jenem Verfahren das Wesen des Kunstwerks auf. Denn ein Kunstwerk ist eben nur dadurch ein solches, daß es aus geistiger Auffassung des Künstlers hervorgegangen ist. Auch das Portrait muß deshalb in seiner wahren und höchsten Auffassung ein Ideal werden, während Lysistratos mit seinen Abgüssen nur ein todtes Naturwerk herstellte, dem die spätere Ueberarbeitung höchstens eine Art von Leben anschminken konnte. Glücklicherweise empfand

der Sinn der alten Griechen zu gesund und zu fein, als daß die Neuerung des Lysistratos bedeutenden Einfluß auf die Behandlung des Portraits in der Skulptur erlangt hätte; die letztere behauptete vielmehr noch bis in die Zeit des Hadrian hinab fortwährend ihren idealen Charakter. Jene Erfindung, Gesicht und Glieder über dem Leben abzuformen, ward aber von Wichtigkeit in anderer Beziehung. Als die Zeit kam, wo die Gymnastik ihre Bedeutung verlor, welche sie für das gesammte Leben und so namentlich auch für die Kunst der Hellenen gehabt hatte, als Ringschule und Turnplatz nicht mehr täglich dem Künstler das wirkliche bewegte Leben des unverhüllten menschlichen Leibes in allen seinen Altersstufen vor die Augen stellten, da war durch jene Erfindung wenigstens ein neues Hülfsmittel gegeben für das Studium des menschlichen Körpers, — ein Ersatz, welcher der Kunst der folgenden Epochen wesentlich zu Statten kam.

Wer sich eine Vorstellung machen will von jener großartigen idealen Auffassungsweise der alten Portraitkunst, der mag nur ein Bildniß des Perikles oder jenen herrlichen Kopf des Aeschylos im kapitolinischen Museum zu Rom betrachten. Gleichsam von allen Schlacken irdischer Nothdurft und Bedingniß gereinigt, scheinen uns Gestalten wie diese, und wie der Sophokles im Lateranpalaste, der Aeschines des Museo Borbonico in Neapel, ja selbst der Demosthenes des Braccio nuovo im Vatican, einem höher als wir begabten Geschlechte anzugehören.

Liebe und Sehnsucht aber haben nicht nur das wirkliche Portrait geschaffen, das der Künstler dem Leben in Erz und Marmor nachbildete. Dieselben Empfindungen schufen auch, als die Kunst vollendet war und in voller Kraft alle ihre Mittel beherrschte, die Abbilder jener großen Menschen, welche des Künstlers Auge nimmer geschaut, die Abbilder eines Homer und Hesiod, eines Orpheus und Thamyris, und anderer Weisen und Dichter des fernen Alterthums. Ihre Portraitbildungen sind ebenso typisch geblieben, wie die vollendeten Götterideale. Die sieben Weisen, welche Lysippus schuf, der Aesop desselben Meisters, vielleicht auch sein Sokrates, waren wohl ähnlicher Art. Von diesen freien Schöpfungen

der Kunst des Portraits gilt das schöne Wort des Römers Plinius: daß die Sehnsucht der Menschen die Mutter auch solcher Portraitbildungen sei, deren Originalzüge keine Kunst erhalten und überliefert habe *). Plinius führt dazu ausdrücklich den Homer als Beispiel an, und wer jemals den herrlichen Farnesischen Kopf des Sängers der Ilias und Odyssee oder auch nur eine der minder vollendeten plastischen Bildungen des göttlichen Dichters geschaut hat, der wird erkannt haben, daß die Kunst seine Züge in derselben Weise und nach denselben Gesetzen bildete, nach denen sie aus seinen Gesängen die Ideale eines olympischen Zeus, einer argivischen Juno, einer Pallas Athene, eines pythischen Apollon oder die Idealzüge der Heroen, wie Achill und Odysseus, erschuf. Jenes Wort des Plinius erhielt übrigens anderthalb Jahrtausende später eine neue Bestätigung, als die Künstler des Mittelalters, besonders die Maler einen Plato und Aristoteles, Alexander und Scipio nach eigener Phantasie darstellten.

Bei weitem die meisten Portraitstatuen, mochten sie nun von Staatswegen als Ehrenbildnisse, oder von Privaten gesetzt sein, waren aus Erz, sehr wenige aus Marmor. Darum ist uns aber auch verhältnißmäßig nur so Weniges dieser Art erhalten. Denn der Metallwerth reizte in den Zeiten des Verfalls und der Barbarei die Raubsucht, und die Kunstwerke aus Erz gingen viel leichter als die aus Marmor bei Feuersbrünsten zu Grunde. Die meisten Portraitstatuen und Büsten, die man heute noch aus Marmor hat, sind römische Nachbildungen griechischer Erzoriginale. In der griechischen Zeit war ein Marmorstandbild, zumal aus parischem Marmor, bei Weitem theurer herzustellen, als ein Erzbild, das man für etwa zwei- bis dreihundert Thaler unseres Geldes liefern konnte **).

---

*) Quin immo etiam quae non sunt finguntur, pariuntque desideria non traditos vultus, sicut in Homero evenit.

**) Köhler in den Denkschriften der Münchener Akad. 1816, Bd. V, S. 191—193.

In der Zeit der gelehrten Studien Griechenlands vom Beginn der Alexandrinischen Beherrscher Aegyptens bildeten die Portraits der Schriftsteller, besonders der Philosophen einen sehr bedeutenden Zweig der Kunst, auf den sich viele Künstler, namentlich der rhodischen Schule fast ausschließlich legten. Es ward Sitte, in öffentlichen, ja selbst in privaten Bibliotheken und Museen möglichst vollständige Reihenfolgen solcher Bildnisse zu besitzen, und die Beschäftigung für diesen Zweck und für das Portrait überhaupt lieferte in der späteren Zeit der Kunst den Haupterwerb des täglichen Brods. Die Künstler bewiesen dabei ein bewundernswürdiges Talent, die Charaktere und Eigenthümlichkeiten der Philosophen, Redner, Schriftsteller und Dichter bis in das Feinste der Geberde und Haltung auszudrücken. Der Meßkünstler Euklid wurde mit weit auseinandergebreiteten, der fingerrechnende Chrysipp mit zusammengekrümmten Fingern gebildet, Arat als Sänger der Gestirne mit übergebogenem Nacken aufwärts schauend dargestellt. Selbst Ehrenstatuen zeigten zuweilen diese genreartige Behandlung und Charakteristik. So wurden Chabrias und Philopömen in bestimmten Stellungen gebildet, die sich auf bestimmte Thaten und Situationen ihres Lebens bezogen. Philopömen's Erzbild zu Roß, ihm von den Achäern errichtet, stand zu Delphi, dem großen Versammlungsorte aller Denkbilder berühmter Männer, in der Stellung wie er, sein Roß zur Seite beugend, den Wurfspieß in der Mitte gefaßt, zu dem tödtlichen Stoße ausholt, mit welchem er in der Schlacht bei Mantinea den Tyrannen von Lakedämon Machanidas erlegte. Aristonikus, der beliebte Citherschläger Alexander's, der in der Schlacht gegen die Massageten tapfer kämpfend gefallen war, hielt in seiner Linken die Cither, während er mit der Rechten die Lanze schwang. Thamyris, der von den Musen bestrafte Sänger, hatte die zerbrochene Leier zu seinen Füßen, während er mit den geblendeten Augen flehend emporstarrte zu den strengen Göttinnen. Der Sänger Eunomos war dargestellt in dem Momente, wo ihm im pythischen Wettkampfe eine Saite der Leier sprang, und eine hinzufliegende Cikade den versagenden Ton ausfüllte, und König Gelon's Bildsäule stand im Tempel zu Syrakus unbewaffnet und ungegürteten

Gewandes, wie er einst öffentlich sich vertrauensvoll dem Volke gezeigt hatte, um eine Verschwörung gegen sein Leben bekannt zu machen und seines Volkes Hülfe in Anspruch zu nehmen.

Bei den Römern, deren Realismus das Portrait sehr begünstigte, finden wir früh die Wachsmasken der Vorfahren edler Geschlechter im Atrium des Hauses aufbewahrt. Aber auch die Sitte der Ehrenstatuen von Erz war in Rom schon in den älteren republikanischen Zeiten zu Hause, und es wird erzählt, daß sogar die Censoren einmal gegen den Mißbrauch derselben einschritten, indem sie alle Statuen vom Forum entfernen ließen, die nicht von Staatswegen dort aufgestellt waren. Bekannt ist die Antwort, welche der alte Cato auf die Frage gab: wie es zugehe, daß ihm noch immer kein Ehrenstandbild errichtet sei, während sich doch so viele Männer von geringerer Bedeutung dieser Auszeichnung erfreuten: »Er wolle lieber, daß man frage, warum nicht? als warum?« Zugleich verspottete er, wie Plutarch erzählt, diejenigen Zeitgenossen, die auf solche Darstellung von Bildgießern und Malern *) stolz seien, während er vielmehr stolz darauf sei, daß seine Mitbürger viel schönere Bilder von ihm in ihren Herzen trügen.« Der strenge Alte freute sich aber doch nicht wenig, als ihm das Volk ein Standbild im Tempel der Salus und darauf die Inschrift setzte: »daß er als Censor die sinkenden Sitten der Republik durch seine weise Strenge wieder aufgerichtet.« Alle diese Portraitstatuen scheinen streng ikonisch gewesen zu sein; wenigstens finden wir, daß Plutarch dieselben so ansah. So sagt er von einem marmornen Standbilde des Marius, welches er zu Ravenna sah, daß sich darin die ganze Herbheit und Härte seines Charakters ausspreche; und von dem Standbilde des Flamininus bemerkt er: wer wissen wolle, wie der Mann ausgesehen, der möge seine Erzbildsäule gegenüber dem Circus bei dem großen karthagischen Apollo zu Rom anschauen.

---

*) Plutarch's Leben des Cato major 19. Man sollte nach dieser Stelle fast glauben, daß auch Portraitgemälde als Ehrenbezeugungen in Tempel geweiht wurden.

War die Zahl der öffentlichen Portraitstatuen schon zu Cato's Zeiten so groß, daß selbst Personen von geringerer Bedeutung diese Auszeichnung zu Theil wurde, so stieg dieselbe ins Ungeheure mit dem Verfall der Sitten und dem Wachsthum der römischen Macht nach außen. Lesen wir doch bei Cicero, daß selbst einem Elenden, wie dem räuberischen Verres, zahlreiche Ehrenstatuen von den durch ihn ausgeplünderten Städten und Provinzen gesetzt wurden.

Zu Plinius' Zeit war die Sitte der Ehrenstatuen über alle italischen Städte verbreitet. »Auf den Marktplätzen aller Municipalstädte,« sagt er, »findet man jetzt Standbilder, bestimmt, das Andenken verdienter Männer zu ehren, und durch Inschriften die Ehrenämter und Verdienste derselben der Nachwelt zu überliefern.«

In der Kaiserzeit gewinnt das Skulpturportrait eine ungeheure Verbreitung. Die Kaiser selbst erscheinen ebensowohl in eigentlichen Portraitstatuen zu Roß und zu Fuß, als in heroischer Idealgestalt oder irgend einem Gotte, besonders dem Jupiter, angenähert. Zahlreiche weibliche Statuen mit unverkennbaren Portraitzügen erscheinen in der Gestalt und Haltung und mit den Attributen von Göttinnen gebildet. Ihren Lieblingsenkel, den frühgestorbenen ältesten Sohn des Germanicus, einen Knaben von außerordentlicher Liebenswürdigkeit, ließ die Kaiserin Livia als Amor bilden, und weihte ihn im Tempel der kapitolinischen Venus. Eine Kopie davon stand im Schlafgemach des Augustus, der sie oft beim Eintritt zu küssen pflegte. — Von allen diesen Darstellungsweisen besitzen wir noch heute Denkmäler, welche bezeugen können, daß auch in später Zeit die Kunst des Portraits noch Vollendetes leistete, während andere Bildnisse, besonders Büsten von Frauen der kaiserlichen Familien beweisen, daß die Künstler sogar die geschmacklosesten Moden des Kopfputzes und der Haartracht ohne Rücksicht auf Schönheit der Gesammtwirkung getreulich wiedergaben. Ebenso nahm die barbarische Sitte überhand, auf alte Statuen neue Köpfe zu setzen, oder auch nur kurzweg an älteren Ehrenstatuen die Inschriften zu ändern und sie dann beliebig irgend einem Kaiser oder sonst einem Mächtigen, dem man schmeicheln

wollte, zu weihen. Unter den Griechen waren es die Bewohner von Rhodus, welche sich durch solche Barbarei auszeichneten, und gerade Rhodus war zur Zeit des Trajan die zweite Stadt nach Rom, reicher an Kunstwerken als das ganze übrige Griechenland. Schon Cicero spricht einmal seine Verachtung aus gegen diese unwürdige und sinnlose Schmeichelei einer entarteten Nation, welche die Ehrenstatuen und Denkmäler der Helden und Genien ihrer eigenen großen Vergangenheit zu rollenwechselnden Schauspielern mache. So waren zur Zeit des Pausanias die Bildsäulen des Miltiades und Themistokles in Athen durch neue Inschriften einem Römer und einem thrakischen Dynasten geweiht, und aus einem Orestes hatte die Schmeichelei einen Augustus gemacht. Vor dieser Schmach, ihre alte Benennung und Bestimmung zu verlieren, blieb zuletzt kaum eine Bildsäule mehr geschützt, und der Schriftsteller Dio Chrysostomus erwähnt es ausdrücklich zum Ruhme einiger weniger griechischen Staaten seiner Zeit, daß sie, wenn sie einen Römer ehren wollten, dies barbarische Verfahren nicht beobachteten, sondern die Kosten an eine neue Bildsäule wendeten.

Die vorher erwähnte Vergötterung der römischen Kaiser durch die Plastik war keine ganz neue Erfindung der Sklaverei der Imperatorenzeit. Ihr ging schon im republikanischen Rom die Vergötterung der Statthalter und Feldherren in den eroberten Provinzen vorauf. Pompejus hatte zahlreiche Tempel und Altäre in Griechenland, und schon vor ihm der Bezwinger von Syrakus, Marcellus. Cicero's edler Sinn lehnte die gleiche Ehre in Athen ab, während ein Verres sie in Sicilien erzwang. Dankbarkeit und Furcht waren in gleicher Weise die Motive solcher Huldigungen. Hatte doch schon in Griechenland der Jubel über den Fall des vielbeneideten Athens am Ende des peloponnesischen Krieges dem Sieger von Aegospotamos Altäre wie einem Gotte errichtet, und ihm Opfer und Päane dargebracht! Aber auch das römische Volk hatte schon seinen Gracchen Heiligthümer und Altäre geweiht, und die Standbilder des Marius Gratidianus, eines Verwandten und älteren Zeitgenossen Cicero's, der durch eine Verordnung großen Uebelständen des Münzwe-

sens abgeholfen hatte, waren von dem dankbaren Volke an allen Straßenquartieren von Rom aufgestellt, und empfingen fromme Spenden von Weihrauch und Kerzen, die man seinem Genius zündete. Graf Clarac hat diesen Gratidianus in dem sogenannten Germanicus des Louvre wieder zu erkennen gemeint. Aber die eigentliche Darstellung in vergötterter Gestalt begann doch erst mit Julius Cäsar. Was der große Scipio Afrikanus abgelehnt hatte: seine Statue mit den Götterbildern an die Göttertafel legen zu lassen, das nahm Cäsar an, auf Dekret des kriechenden Senats. In dem Tempel des Quirinus ward seine Statue aufgestellt mit der Aufschrift: Dem unbesiegten Gotte. Nach August ward die Konsekration auch für die lebenden Weltbeherrscher angewendet, und Jupiter Olympius Hadrian machte gar, wie wir sehen werden, seinen Antinous Ganymedes zum Gotte.

Die Statuen aus Gold und Elfenbein, Marmor oder Bronze, welche einen Kaiser als vergöttert darstellten, waren oft von kolossalen Dimensionen. Zwei noch erhaltene Füße eines solchen Marmorkolosses auf dem Hofe des Kapitolpalastes haben beinahe vierfache Lebensgröße. Diese Statuen waren von idealer Gestaltung und übermenschlicher Erhabenheit. Sie waren ferner mit besonderen Attributen versehen. Zu solchen gehörte: die Strahlenkrone (arcus radians, radiata corona), die später vom dritten Jahrhundert an gemeines Insigne aller Imperatoren wurde; ferner der Stern auf Stirn und Scheitel, und drittens der Nimbus, d. h. ein Zirkel, welcher göttlich strahlendes Licht andeutete. So erscheint Trajan's Haupt in mehreren Reliefs auf dem Triumphbogen des Constantinus zu Rom. Es war derselbe Nimbus, den die Christen später ihren vergötterten geistlichen Heroen als Heiligenschein verliehen *). Die Gestalt in solchen vergöttlichten Kaiserbildern erschien nackt, oder nur mit der Chlamys bekleidet, die leicht über die eine Schulter geworfen, auf der anderen mit der Spange befestigt war; zuweilen bedeckte das Gewand

---

*) Levezow, Antinous S. 50.

(palla) auch nur den Untertheil des Leibes, wie beim Jupiter, Aeskulap, Apoll, Bacchus und anderen Göttern.

Aber selbst in diesen vergöttlichten und dem Charakter irgend eines Gottes oder einer Göttin angeeigneten Darstellungen war dennoch das portraitähnliche Antlitz trotz der Idealisirung der Züge immer das Bleibende. Kaiser Augustus oder Tiber als Jupiter, Britannikus als Bacchus, Agrippa als Neptun, Nero als Apoll, Hadrian als Mars waren und blieben dabei immer noch individuelle Portraits der dargestellten Menschen. Auch die berühmte Pompejusstatue des Palast Spada gehört in die Klasse solcher vergöttlichten Portraitstatuen, die man im Alterthume Achilleische nannte.

Aber auch Privatpersonen ließen in der römischen Zeit nicht selten ihre Angehörigen, Männer ihre Frauen oder Kinder, Frauen ihre Männer im Charakter einer Gottheit abbilden. Man entlehnte in solchem Falle Körperformen und Attribute aus dem Charakter einer besonderen Gottheit, und behielt nur für die Gesichtsbildung die Portraitzüge bei. Mehr als eine durch Rang, Reichthum und Schönheit ausgezeichnete Römerin, welche von ihren Verehrern durch Künstlerhand bald als Ceres, Venus, Maja oder sonst eine Göttin in Erz und Marmor verewigt wurde, mag unter irgend einem der letzteren Namen in unseren Museen erhalten sein.

---

## Vorhandene Hauptwerke der plastischen Portraitkunst.

---

Der griechische Historiker Polybius, der Freund und Zeitgenosse des Karthagobezwingers Scipio, spricht es im sechsten Buche seiner Universalgeschichte aus: Es sei ein erhabener Gedanke, die lebenswahren Bildnisse aller großen und bedeutenden Männer versammelt zu schauen.

Diesen erhabenen Gedanken annähernd zu verwirklichen war Napoleon vorbehalten. Denn Napoleon war es, der dem größten Alterthumskenner unserer Zeit, dem Römer Visconti, den Auftrag und die Mittel gab, seine griechische und römische Ikonographie, und mit ihr eine Bildnißsammlung aller großen und bedeutenden Menschen des griechischen und römischen Alterthums hinzustellen. In sechs Quartbänden von herrlichster Ausstattung vereinte der sinnige Fleiß dieses großen Kunstforschers Alles, was die bildende Kunst der Alten in Marmor und Erz, in Statuen, Büsten und Reliefs, in geschnittenen Steinen, Medaillen und Münzen, ja selbst in den spärlichen Resten alter Malerei uns an Portraitbildern überliefert hat. Die drei Bände der »griechischen Ikonographie« geben uns in trefflichen Kupferstichen, begleitet von ausführlichen

Biographien, die Bildnisse von dreiundzwanzig Dichtern, Gesetzgebern und alten Weisen, einundzwanzig Philosophen, drei Historikern, sieben Rednern und Rhetoren, einundzwanzig Aerzten und Naturforschern und drei berühmten Frauen des hellenischen Alterthums. An sie schließen sich sechsundsiebzig Portraits von sicilischen, makedonischen, ägyptischen, spartanischen, epirotischen, thrakischen und anderen barbarischen Königen und Königinnen, wozu sich im dritten Bande noch die Portraitmünzen von vierzig bis funfzig Königen und Fürsten des Orients gesellen, deren Reiche sich aus dem Sturze des Seleucidenreichs erhoben.

Nicht viel reicher ist die Auswahl von Bildnissen, welche uns die römische Ikonographie bietet. Außer den Kaisern und ihren Angehörigen sind uns in Allem kaum funfzig Bildnisse berühmter Römer aufbehalten. Unter ihnen nur sehr wenige von Dichtern und Schriftstellern, und auch diese meist nur von geringem Kunstwerthe.

In unserer Auswahl der vorzüglichsten unter den erhaltenen antiken Portraitbildungen beschränken wir uns auf diejenigen Erz- oder Marmorstatuen und Büsten, deren Aechtheit gesichert ist.

## Griechische Dichter.

### Homer.

Die schönsten Köpfe des Homer, welche wir besitzen, sind der Farnesische und ein Kopf der kapitolinischen Sammlung, beide von Marmor. Der Künstler, der das Original dieser Köpfe schuf, war sicherlich eben so tief durchdrungen von der Größe des Dichters, wie Phidias, als ihn wenige Verse desselben zu der Schöpfung seines olympischen Jupiters begeisterten. Schon um die Zeit der Perserkriege hatte die Kunst das Idealbild des Dichters geschaffen; denn um diese Zeit bildete ein argivischer Künstler die Statue Homer's für den Tempel zu Olympia. Aber dem Sänger, »der das ganze Volk der Hellenen mit unsterblichem Sange verherrlicht«, — ihm hatte das dankbare Volk sogar eigene Tempel errichtet, und einen derselben zu Argos zierte gleichfalls das Standbild des

Dichters. Wir besitzen noch ein Epigramm auf dies Standbild in der griechischen Anthologie:

Sieh den Homeros hier, den Unsterblichen, welcher das ganze
 Volk der Hellenen vordem schmückte mit preisender Kunst,
Allen voran die Argiver, die einst das göttererbaute
 Troja zu Boden gestürzt — Sühne für Helena's Raub.
Dankbar stellte dafür den unsterblichen Sänger das Volk hier
 Auf in dem Tempel und ehrt ihn den Olympischen gleich.

In dem kapitolinischen Kopfe ist die Blindheit durch die zurückgeworfene Haltung und durch die Zusammenrunzelung der Haut unter den Augen sprechend ausgedrückt. Das Band, welches seine Locken umflicht, ist das Zeichen der Vergötterung, welches die griechische Kunst nur Göttern und vergötterten Heroen verlieh. Wie fast alle Portraitbilder von Marmor, welche wir noch völlig haben, sind auch diese Köpfe sehr wahrscheinlich römische Nachbildungen. In Rom gehörten, seit dort griechische Bildung Eingang gefunden, Sammlungen von Portraits berühmter Persönlichkeiten der Litteratur und Geschichte in Bibliotheken, Gallerien und Kunstkabinetten und sonst als Schmuck der Wohnungen, Landhäuser und Gärten zu jedem anständigen Hause. Je berühmter die Personen, desto zahlreicher die Kopien, desto allbekannter die Züge der Originale, die so geradezu unvergänglich blieben.

Wir übergehen die Bildnisse der Dichter Alkäos, Sappho, Anakreon, Stesichoros und Morchion, welche uns zum Theil nur noch auf Münzen erhalten sind, und wenden uns zu den berühmten Portraitstatuen der großen griechischen Dramatiker, welche zu den herrlichsten Ueberresten der griechischen Kunst gehören. Unter ihnen steht obenan

der Sophokles des Lateran,

die herrlichste aller männlichen Gewandstatuen des Alterthums, wurde erst nach Visconti's Tode in den Ruinen einer alten Villa bei Terracina entdeckt. Bis dahin galt der bekannte Aeschines des Museo Bor=

bonico zu Neapel für die vollendetste unter den erhaltenen antiken Gewandstatuen. Aber jetzt ist dieser Anspruch auf die im Lateranpalaste aufgestellte überlebensgroße Statue des Sophokles übergegangen, welche in der That ein Muster dieser Gattung von Portraitbildung heißen darf.

Hoch und frei aufgerichtet steht der göttliche Dichter da. Das weite Gewand, von der linken scharf nach der rechten Seite herübergenommen, läßt die rechte Hüfte und die ganze untere Seite des Beins straff und mächtig hervortreten. Der rechte Arm ruht eingebogen im Gewande, das unter der rechten Hand weg über die linke Schulter geworfen ist, fast in der Weise, wie die Italiener noch heute den Mantel tragen, so daß ein Theil in schönen Falten hinten über die Schulter herabfließt. Der linke Arm ist in die Seite gestemmt und diese Haltung vermehrt den Gesammteindruck des Sicherberuhenden, welcher über der ganzen Gestalt ergossen liegt. Wenn wir zu der freien Haltung des heutigen Römers aus dem Volke noch die gebildete Würde und das geistige Bewußtsein des angesehenen Atheners hinzudenken, so haben wir einen Begriff von dem Gesammteindrucke dieses Sophokles. Der Bart spielt voll und kraus um Kinn und Lippe; das Haupthaar fällt sanft und schlicht herab auf Stirn und Schläfen. Die Tänie, welche es umflochten hält, bezeichnet den siegreichen Dichter, der zwanzigmal im Wettkampfe mit Aeschylus und Euripides und vielen anderen Mitbewerbern den ersten Preis errungen, oftmals den zweiten, nie den dritten; den Dichter, den die öffentliche Meinung seines Volks und seiner Zeit obenan stellte in der tragischen Dichtkunst. Es ist das poetische Diadem, das ihm gebührte als einem Könige der Litteratur. Das Gesicht, mäßig aufgerichtet, schaut frei und sicher in die Welt. Der Ausdruck ist ebenso heiter klar, als ernst und tiefgeistig; man sieht es dem göttlichen Poeten an, daß er die Schönheit liebte. Das Seherische des Dichters verbindet sich mit der verständigen Durchbildung des außerordentlichsten Zeitalters zu einem Ganzen, das zugleich fern ist von jeder Spur dämonischer Excentricität. Wir haben einen ganzen vollen schönen Menschen vor uns, den Dichter, der, zugleich Staatsmann und Krieger, die Heere Athens mit Perikles zum

Siege führte. Obschon er bekanntlich das höchste Greisenalter erreichte, so hat ihn doch die Kunst nicht in diesem vorgestellt, sondern in der vollen Kräftigkeit des noch kernfrischen reifen Mannesalters. Die Füße sind beschuht, Hals und ein kleines Stück der oberen Brust sind nackt. Die Statue ist, bis auf die Füße und eine Hand, welche ergänzt sind, vortrefflich erhalten. — Nun aber die Gewandung! Wie klar und frei und groß, und doch durchaus künstlerisch konventionell ist sie behandelt! Hier sieht man recht, wie die Alten es gewußt, daß die Kunst eine Natur in sich ist mit ihren eigenen Gesetzen. Vergleicht man mit diesem Sophokles den Aeschines des Museo Borbonico, so erscheinen Gewandung und Gefält des letzteren fast kleinlich, überladen, und unmäßig angestrafft, nicht dienend, um die Gestalt selbst hervorzuheben, sondern selbständige Geltung und Beachtung in Anspruch nehmend. Dadurch aber wird die Wirkung des Ganzen beeinträchtigt, die Gestalt selbst tritt zurück und erscheint überall gebunden und gehemmt. Im Sophokles dagegen ist das Gewand in der That nur »das Echo der Gestalt«, und seine stattliche Fülle dient gleichsam als musikalische Begleitung des ganzen herrlichen Gliederbaues. Hauptmassen, untergeordnete Falten, von schwereren Faltenzügen beherrscht, Gruppen in Gruppen, dazwischen freies Ausathmen im Faltenlosen, bilden ein einziges wohlkomponirtes Ganze, das dennoch zugleich einem Höheren dienend verbleibt.

Und dieses Meisterwerk antiker Portraitkunst zierte die Villa irgend eines Freundes der Sophokleischen Muse in einer kleinen italischen Landstadt, wo jetzt wohl selbst unter den Priesterprofessoren des Klosters, das von seiner Höhe herabschaut auf das blaue Meer, nicht Einer ist, der von Sophokles mehr als den Namen kennt *)!

Die erste Statue errichtete dem Dichter sein Sohn, Jophon. Vierzig Jahre später schmückte das dankbare Volk von Athen, auf Antrag des Redners Lykurg, das von diesem vollendete Theater durch die Erzstatuen der drei großen Tragiker Aeschylus, Sophokles und Euripides, die Pau-

---

*) Vergl. Ein Jahr in Italien I, S. 350—352. III, S. 6—8.

sanias noch dort sah. Styl, Komposition und Kunst der Lateranischen Sophoklesstatue sprechen dafür, daß wir in ihr eine Kopie jener berühmten Bildnißstatue des Dichters aus der Zeit der höchsten Kunstblüthe besitzen. Von Aeschylus ist uns dagegen nur noch ein Kopf im Kapitolinischen Museum erhalten und auch dieser ist nicht völlig gesichert. Dagegen von Euripides besitzen wir mehrere Bildnisse, sowohl Statuen als Büsten. Das schönste ist

der Euripides von Mantua,

ein herrlicher Kopf, der nur an dem Kopfe des Museo Borbonico zu Neapel seines Gleichen findet. Er ist vollkommen erhalten. Die Bildung breit, das Haar schlicht, die Stirn mächtig. Aus dem leidenschaftlich bewegten Ausdrucke der freien durchgeistigten Züge spricht bittere schwermüthige Erfahrung. Man sieht, daß es »der Dichter der Thränen« ist, den hier der Künstler gebildet. Besonders um Mund und Wangen ist dieser Ausdruck tiefen Leides wahrzunehmen.

### Die Statuen des Menander und Posidippus im Vatikan.

Ein glückliches Geschick, oder vielmehr der fromme Wahn, der diese Statuen im Mittelalter als christliche Heilige ansah, hat uns von den beiden geistreichsten Dichtern der neuen attischen Komödie zwei vortreffliche sitzende Portraitstatuen erhalten, die sehr wahrscheinlich gleichfalls zum Schmuck eines antiken Theaters, vielleicht des athenischen, dienten. Die Statue des Menander ist um Weniges größer als die des Posidippus, welche sitzend gegen fünf Fuß hoch ist. Die letztere ist völlig unversehrt erhalten, und der Name auf der Plinthe eingegraben. Man fand sie in den Ruinen eines römischen Thermenbaues und die Antiquare, welche damals überall darauf aus waren, in den entdeckten Kunstwerken Personen und Darstellungen aus der römischen Geschichte zu sehen, tauften die Statue trotz des ihr beigeschriebenen Namens, zu einem Marius, wo denn ihr Pendant Me-

nander es sich gefallen lassen mußte, als Sulla zu figuriren. Die Komposition beider Werke ist von höchster Einfachheit, und der breite hier und da nur ebauchirte Styl paßt sehr wohl für ein Werk, das bestimmt war, in einem weiten unbedeckten Raume, wie die alten Theater waren, als Schmuck zu dienen. Noch jetzt sieht man auf dem Kopfe beider einen eisernen Zapfen, welcher, wie Visconti meint, dazu diente, die kupferne Bedachung zu tragen, die das Werk vor den Einflüssen des Wetters sicherte. Es sind aber vielmehr diese Metallstifte Ueberreste des Heiligenscheins, mit dem man im Mittelalter diese Statuen umgab, wo sie in der Kirche San Lorenzo Panisperna als christliche Heilige verehrt wurden. Aus dieser Zeit stammt auch die Ueberziehung der Füße mit Bronzeblech, um sie vor Abnutzung durch die inbrünstigen Küsse frommer Christen zu schützen — ein Mittel, das man auch bei Michel Angelo's Christus in der Kirche Maria sopra Minerva zu Rom angewandt hat. Am meisten charakteristisch von beiden Statuen ist die Auffassung des Menander. Der Dichter sitzt nachlässig auf einem Lehnsessel, dessen Fußschemel mit einem Kissen versehen ist. Die sorgfältige Kleidung, das behaglich Weichliche der Haltung, der heiter selbstzufriedene Ausdruck des Gesichts, Alles stimmt vollkommen zu dem Bilde, welches uns die alten Schriftsteller von diesem Dichter entwerfen. Er sieht aus, sagt Visconti, wie ein Mensch, der mit sich selbst zufrieden ist, und sich wenig um das Volk von Athen kümmert, das nicht immer seine feinen Sittengemälde krönte. Es ist ganz und gar der feine, vornehme, sinnige, gebildete Athener, der ächte Repräsentant des nicht mehr schwungvoll bewegten, sondern vielmehr heiter beschaulichen athenischen Kulturlebens. Er kennt seinen Werth und seinen Ruf bei den gebildeten Kunstrichtern seiner Zeit, die ihn in ihrem Enthusiasmus dem Homer gleichsetzten, und weiß mit Selbstgefühl die Huldigungen entgegenzunehmen, welche selbst große Könige, wie Ptolemäos Lagi und Demetrios Poliorketes, ihm darbrachten. Alles spricht dafür, daß der Künstler, der dieses Werk schuf, sein Augenmerk darauf richtete, die edelste Naturwahrheit des Portraits mit feinster Charakteristik zu verbinden; und wenn er den Fehler des Schielens bei

dem Original nicht mit in seine Darstellung aufnahm, so folgte er auch darin nur dem allgemein beobachteten Schönheitsgesetze hellenischer Kunst, die stets das Zufällige solcher Art der allgemeinen Wirkung zu Liebe unterdrückte. Man kann sich übrigens eines wunderlichen Gefühls nicht erwehren, wenn man hier den Dichter selbst in lebenathmender Gestalt vor sich sieht, während die zahlreichen reizenden Schöpfungen seines Geistes, einst die Bewunderung von Jahrhunderten, auf ewig für uns verloren sind.

## Gesetzgeber und Weise.

Unter den in Hermen, Büsten und Medaillen erhaltenen Bildnissen der ältesten hellenischen Gesetzgeber und Weisen sind besonders zwei hervorzuheben. Es sind der Solon in Florenz und die Herme des Aesop in Villa Albani zu Rom.

### Solon.

Die berühmte Büste der Florentinischen Sammlung ist sehr wahrscheinlich auf die Statue zurückzuführen, welche die Athener ihrem großen Mitbürger auf der Insel Salamis errichteten, und die der Redner Aeschines als sehr alt bezeichnet, obgleich sie kaum ein halbes Jahrhundert vor Demosthenes' Zeit gesetzt war. Aber wer auch der Künstler gewesen sein mag, der das ideale Portraitbild des größten Atheners zu schaffen unternahm, gewiß ist, daß seine Seele durchdrungen war von dem Wesen des Mannes, dessen Wahlspruch: »in Allem Maß!« sich so vollkommen widerspiegelt in diesem seinem Abbilde, wie die Fürstlichkeit Periander's in der berühmten vatikanischen Herme einen karakteristischen Gegensatz bildet zu dem vorwiegend bürgerlichen Ausdrucke in den Zügen des großen republikanischen Gesetzgebers. Ruhige Kraft einer in sich gesammelten Seele, Klarheit und Schärfe des Blicks und Stärke der Ueberzeugung finden sich vielleicht in keinem antiken Portraitkopfe so wie in diesem

vereinigt. Es ist keine dithyrambische Uebertreibung, wenn Heinse bei diesem Kopfe ausruft: »Wie aus ihm der feine Athenienser lebt und sieht über die feinen Athenienser und über Griechenland! Wie die hervorgehende Spannung der Muskeln am linken Auge, die sich aufwärts wölbende Stirn, das fest Gehaltene überall den Gesetzgeber zeigt, sowie die volle geübte Kehle den gewaltigen Redner vor dem Volke, den Menschen, der nur einmal da war auf der Welt, und seines Gleichen nicht wieder hatte *).

Noch interessanter aber und in ästhetischer Hinsicht einzig unter allen Werken der alten Bildkunst ist

der Aesop der Villa Albani,

eine Herme ohne Inschrift, eigentlich eine Halbfigur, die aus einer Säule hervorgeht, mit der sie an den Oberschenkeln zusammenhängt. Man kann daher das Ganze nicht wohl Büste nennen, sondern muß es vielmehr bezeichnen als eine Art Halbstatue, so eigenartig wie die verkrüppelte Gestalt des Dichters selbst, den sie darstellt. Die Alten schildern den Vater der Fabeldichtung mit spitzem Kopfe, kurzem Halse und vorspringendem Bauche, krummen Beinen und doppeltem Höcker. Genau in dieser Gestalt zeigt ihn uns das Marmorbild der Albanischen Sammlung. Aber alle diese körperlichen Gebrechen werden aufgewogen durch den geistreichen, schalkig sinnigen Ausdruck, welchen der Künstler den Zügen des Angesichts zu verleihen gewußt hat. Hier ist keine Spur jenes lächerlichen Eindrucks, welchen sonst wohl die Nachahmung zwerghafter Bildung hervorbringt. Vielmehr erfüllt uns dieser Aesop, wie schon Lessing in seinem Laokoon andeutete, mit Rührung und Mitleid, weil ein feiner, edler, kluger, geistvoller Kopf, der einen entsprechenden Leib verdient hätte, auf einem mißgewachsenen Rumpfe steht. Dies Gefühl muß den Lysippus und seinen Schüler Aristodem erfüllt haben, als sie den tragi-

*) Heinse's Briefe an Gleim I, S. 318. Körte.

schen Widerspruch solcher menschlichen Bildung an dem in ganz Hellas geliebten und verehrten Fabeldichter darzustellen unternahmen; und die sonst für die Schönheit so fein empfindenden Athener waren doch noch gerechter als ästhetisch, wenn sie seine Herme in der von der Tradition überlieferten Gestalt den sieben Weisen zur Seite stellten. Ein alter Dichter lobte den Künstler dafür, daß er es nicht zu gering geachtet, durch seine Kunst die Mißgestalt des heiteren, »im Spiele belehrenden Fabeldichters« gleich den mit stolzen Sentenzen gebietenden Weisen zu verherrlichen *). Wir aber lernen aus diesem merkwürdigen Werke, daß die Alten da, wo sich im Portrait die Mißbildung der wirklichen Gestalt nicht umgehen oder verdecken ließ, sich nicht gescheut haben, auch das Häßliche in den Kreis ihrer Darstellung zu ziehen, und daß sie es in solchem Falle verstanden, selbst bei genauer Nachbildung der Mißform die Idealität und die Wirkung des Kunstwerks durch das scharfe Hervorheben des Tragischen zu sichern, welches in einem solchen Widerspruche zwischen dem Geiste und seiner unangemessenen Erscheinung immer vorhanden ist. Wie zur Unterschrift für dieses Werk geschaffen, ist ein reizendes griechisches Epigramm der Anthologie, das also lautet:

Sklave war ich und Krüppel am Leib, an bettelnder Armuth
Gleich dem Iros, und doch liebten die Götter auch mich.

## Staatsmänner, Redner und Philosophen.

Wir besitzen in den europäischen Sammlungen sichere Portraits der ersten Kategorie in Büsten und Münzen nur von Miltiades, Themistokles, Perikles und Alkibiades. Von Rednern sind uns Büsten und Statuen des Isokrates, Lysias, Demosthenes und Aeschines erhalten. Ungleich größer ist die Zahl der auf uns gekommenen Portraits von alten griechischen Philosophen. Denn außer Pythagoras, Heraklit und Anaxagoras, die wir nur sehr unvollkommen auf Münzen haben, besitzen

*) Brunn, Gesch. d. gr. K. I, S. 364. 379. 421.

wir in Büsten die Portraits von Sokrates, Platon, Karneades, Theon von Smyrna, Theophrast, Antisthenes, Diogenes, Zenon dem Stoiker, Chrysippus, Posidonius, Epikur, Metrodor und Hermarchos. In Statuen sind uns Aristoteles und Diogenes erhalten. Diese verhältnißmäßig große Zahl kommt wohl auf Rechnung der gebildeten römischen Zeit, wo es Mode war, die Bildnisse aller irgend berühmten griechischen Philosophen zu besitzen und dieselben in Bibliotheken und Portiken, in Landhäusern und Gärten aufzustellen. Auch von diesen heben wir einige der berühmtesten hervor.

## Perikles.

Unter den drei Hermenbüsten von Marmor, welche die Sammlungen des Vatikan und des britischen Museums sowie die Münchner Glyptothek besitzen, verdient die letztere schon deshalb die größte Aufmerksamkeit, weil sie in Athen selbst gefunden wurde, während die beiden anderen in einer römischen Villa bei Tivoli entdeckt worden sind. Die dem Perikles eigenthümliche hohe und spitze Schädelbildung, welche die sonst untadlige Schönheit seiner Leibesbildung ein wenig entstellte und deshalb den Komikern zu der spottenden Bezeichnung »Zwiebelkopf« Anlaß gab, ist in diesen Bildnissen verdeckt durch den hochgewölbten Helm, den schon der Bildhauer Kresilas, der Zeitgenosse des Perikles, seiner Portraitstatue des großen Atheners aus gleicher Absicht verlieh. Auf diese Originalportraitstatue sind alle späteren Abbildungen des Perikles zurückzuführen, und unter den uns erhaltenen vor allen die Münchner, welche ihn noch in der altattischen langen Haartracht darstellt, die erst gegen das Ende der Perikleischen Zeit durch das kurzgeschnittene Haar verdrängt wurde. Kresilas schuf in seinem Perikles das Ideal einer großartig aufgefaßten Portraitstatue, und noch Plinius nennt dieselbe würdig des Beinamens »der Olympier«, welchen Perikles führte. Tiefe des Gedankens, Schärfe des Urtheils und ruhige Festigkeit spiegeln sich auf dieser Stirn und in diesen Augen, und auf den Lippen scheint jene dämonische Redegewalt

zu thronen, deren Donner und Blitze, wie ein Dichter jener Zeit sagt, ganz Hellas erschütterten. Vor Allem scheint es der Künstler darauf abgesehen zu haben, im Staatsmanne den Denker auszudrücken, den Freund jenes Anaxagoras, den seine Zeit »die Denkkraft« schlechtweg nannte. Ein reicher wohlgelockter kurzer Bart umschattet Kinn und Lippen, und der Ausdruck des überlegenen Herrscherhaften in seinem Angesichte gewinnt für uns noch dadurch an Interesse, daß, wie Plutarch erzählt, seine Gesichtsbildung auffallende Aehnlichkeit zeigte mit dem großen Pisistratus, dem hochgebildeten thatkräftigen Beherrscher Athens, eine Aehnlichkeit, die in seiner Jugend ältere Zeitgenossen, die den großen Zwingherrn noch gekannt, oft in Erstaunen setzte.

Mit Perikles verbinden wir das Portrait seiner berühmten Freundin,

die Hermenbüste der Aspasia,

gefunden bei Civita Vecchia, jetzt im Vatikan neben dem Perikles aufgestellt. Aspasia ist die erste Frau in der Geschichte, deren Bildniß wir besitzen. Und ebenso ist die Form der Hermenbüste für sie eine Auszeichnung, da diese Darstellungsweise nur für die berühmtesten Männer gewählt zu werden pflegte. Aber Aspasia war auch kein Weib gewöhnlichen Schlages, sie war das Genie ihres Geschlechts. Eine Frau, die alle Gaben der Natur und Bildung vereinte, die schön und geistreich, Denkerin und Dichterin zugleich, begabt mit tiefem Blicke in alle Verhältnisse des Lebens, einen Perikles während eines Menschenalters zu fesseln, ihm rathend und helfend zur Seite zu stehen, und zugleich die ersten Geister ihres Volks und ihrer Zeit — und welchen Volks, und welcher Zeit! — um sich zu vereinen wußte, eine Frau, für deren Schüler sich ein Sokrates erklärte, deren Geist ein Plato feierte, und die den Mann, an den sie sich nach Perikles' Tode anschloß, zum Ersten der Athener machte — eine solche Frau schien auch den Alten würdig, die höchste Ehre eines Mannes durch die Kunst zu empfangen.

Ihr Haupt ist mit einem Schleier bedeckt, wodurch sie als Matrone

dargestellt erscheint. Die Künstler gaben ihr mit Fleiß diesen der Juno angenäherten Charakter, und verwandelten so den Spott der gleichzeitigen Klatschschwestern, welche ihr diesen Namen beilegten, in den Ernst der Wahrheit; denn in der That war sie die würdige Hera des Zeus-Perikles. Die Haare sind in parallele und vertikale Locken künstlich um die Stirn frisirt, eine Haartracht, wie wir sie bei den Bildnissen mehrerer späteren ägyptischen Königinnen griechischer Abkunft wieder finden. Das nicht ganz streng dem griechischen entsprechende Profil erinnert an die asiatische Abkunft aus der schönen und reichen Stadt Milet, dem noch spät bei den alten Schriftstellern beliebten Schauplatze romantischer Begebnisse. Der Hals ist stark, die Wangen voll und kräftig, aber nichts verräth, daß es die Macht überwältigender Schönheit war, was, wie der Dichter Hermesianax, Demosthenes' Zeitgenosse, singt, einen Sokrates so bezauberte, daß er:

> Stets hinwandelnd zum Hause Aspasiens, nimmer den Ausgang
> Fand, wie geläufig er sonst Wege des Denkens auch fand.

An Perikles und Aspasia reiht sich schicklich die vatikanische Marmorherme des

## Alkibiades.

Keiner von den Zeit- und Volksgenossen des Alkibiades ist so häufig von den besten Künstlern dargestellt worden. Seine Schönheit war die Bewunderung Athens. In zwei großen Weihebildern malte ihn der Maler Aglaophon zur Verherrlichung des Sieges, den er zu Olympia davon getragen. Als Kupido mit dem Blitz — es war das Wappen, das er auf seinem Prachtschilde von Gold und Elfenbein führte — sah ihn Plinius im Tempel der Octavia zu Rom, und die Zahl seiner Standbilder war über die halbe Welt verbreitet. Sogar auf dem römischen Forum sah man eine Statue des Alkibiades neben dem Standbilde des Pythagoras, und die Sage ging zu Plutarch's Zeit, man habe sie gesetzt, um, nach einem Orakelspruche, den Weisesten und den Ritterlichsten der

Hellenen zu ehren. Von dem allen ist nichts übrig geblieben, als eine Marmorherme des Vatikan, nicht eben bedeutend an Kunstwerth. Sie stellt ihn im hohen Mannesalter dar, und entspricht daher wenig dem hohen Rufe seiner Schönheit, die sprichwörtlich geblieben ist bis auf den heutigen Tag. Wahrscheinlich ist sie eine Kopie nach dem Kopfe der Statue, die Kaiser Hadrian auf dem Grabe des Alkibiades zu Melissos in Phrygien aus parischem Marmor setzen ließ. Der Ausdruck ist mehr interessant als schön, en face gesehen höchst edel, anmuthig, aber doch mit Spuren eines Lebens voll Verirrungen und Leiden. Eine zweite Herme im neapolitanischen Museum, die man für einen jugendlichen Alkibiades hält, zeigt ein durchaus modernes Antlitz mit dem unverkennbaren Ausdrucke einer übersättigten Lebenslust in den freilich vom Künstler nur leicht behandelten Zügen. Außerdem besitzt noch das Pariser Museum (Nro. 94 Clarac) eine unvollendete Hermenbüste des berühmten Atheners.

Zum Schlusse noch einige Worte über die berühmte vatikanische Portraitstatue, den sogenannten

## Phocion

aus penteliſchem Marmor, wenig über Lebensgröße, eine Kriegergestalt von reifer Männlichkeit, mit kurzem Bart und dichtem Haar, den Visirhelm auf dem Haupte, nur mit dem kurzen Reitermantel, der Chlamys, von dichtem Stoffe bekleidet. Der rechte Arm hängt ruhig herab, die richtig ergänzte Hand des linken trug einen Feldherrnstab oder ein Schwert. Der Wuchs ist schlank und muskelkräftig. Aber der, wenn auch ernste, doch wohlwollende und liebenswürdige Ausdruck der Züge steht so sehr im Widerspruche zu der Schilderung des Phocion bei Plutarch, der sein Antlitz hart, finster und abschreckend schildert, daß Visconti seine Benennung der Statue nach diesem alten Feldherrn der Athener später zurücknahm, und in ihr die Bildsäule des Archemoros, eines mythischen Heroen, sah, weil sie unter den Trümmern eines nach demselben benannten Forums zu Rom gefunden worden war. Indessen hat ihm das nichts

geholfen; denn noch heutigen Tages ist der Statue jener historische Name geblieben. Vielleicht haben wir indeß in ihr eine Darstellung des Kriegsgottes; denn was Visconti von dieser Deutung abhielt, daß an der Gestalt die vorspringenden Adern angedeutet sind, steht jetzt nach der Entdeckung der Parthenonskulpturen einer solchen Bezeichnung nicht mehr im Wege.

Unter den Portraitbildern der Philosophen sind vorzüglich folgende vier hervorzuheben.

## Sokrates.

Sein herrlichstes Abbild liefert uns eine Herme des neapolitanischen Museums, welche die durch die Inschrift ausgezeichnete farnesische Hermenbüste weit an Schönheit übertrifft. Hier ist die ganze Seele des liebenswürdigsten aller alten Weisen ausgedrückt. Die Feinheit seines Denkens und die unerschütterliche Ruhe seiner Seele spiegeln sich ab auf der heiteren Stirn und in dem Blicke der milden Augen, während auf den beredten Lippen der Geist jener Ironie schwebt, die nach ihm den Namen führt. Diesen Ausdruck verstand derjenige Besitzer der farnesischen Herme, der auf dieselbe die Worte eingraben ließ, welche Platon dem geliebten Meister in seinem Kriton in den Mund legt: »Heute wie immer in meinem Leben bin ich der Mann, der keinem seiner Freunde in irgend etwas Folge leistet, es sei denn, daß meine Vernunft mir nach reiflicher Ueberlegung sage, daß er Recht habe.« Wir können sicher sein, in diesen Büsten das getreue Bild des Sokrates zu besitzen, da eine Erzstatue von Lysippos' Meisterhand seine Züge aufbewahrt hatte, und Sokrates unter seinen Freunden sterbend, wie Lucian berichtet, ein beliebtes Sujet griechischer Maler war. Auch

## Platon's Marmorbüste

in der florentinischen Sammlung, zu Athen gefunden, zeigt, nach der Inschrift, in halber Lebensgröße den prachtvollen, mit dem Diadem um-

gebenen Kopf, die breite kahle Stirn, die geschwungenen Brauen und den ehrwürdigen Ausdruck der Züge des Mannes, den selbst ein Römer wie Cicero immer nur den Göttlichen nannte. Von der Seite gesehen bietet der Kopf eine auffallende Aehnlichkeit mit Homer. Die Statue des Platon, welche Cicero in seiner tuskulanischen Villa besaß, war eine Kopie der berühmten Bronzestatue, welche der gefeierte athenische Erzgießer Silanion zu Ende des vierten vorchristlichen Jahrhunderts im Auftrage eines Königs von Pontus für die Akademie zu Athen gearbeitet hatte. — In ganzer Figur besitzen wir nur noch die Portraitbilder zweier griechischer Philosophen; die eine derselben ist

der Aristoteles des Palast Spada in Rom,

sitzend dargestellt in natürlicher Größe von ausgezeichneter Arbeit. Der alte Denker ruht in Nachsinnen versunken, den Kopf auf die rechte Hand gestützt, den Ellenbogen auf dem Knie. Diese aus dem Gewande frei hervortretende Haltung des Arms war die gewöhnliche bei den Portraitstatuen des Aristoteles im Alterthum. Die Stirn gewaltig, der Kopf oben breit, unten scharf zugehend, das Haar rund geschnitten über der Stirn. In den scharf markirten Zügen des bartlosen, von der Arbeit des Denkens tief gefurchten Angesichts mit den kleinen Augen und der mageren Figur spiegelt sich die ganze ruhige Unerbittlichkeit des weltumfassenden Gedankens. Das linke Bein ist zurückgezogen, das rechte gekrümmt vorgestreckt, linke Hand und Arm sind vom Gewande bedeckt. Das glatt rasirte Kinn zeigt makedonische Hofsitte; denn Alexander und seine Nachfolger verschmähten die Zierde des griechischen Vollbarts, und auf makedonischen Münzen erscheint nicht selten selbst Herkules bartlos dargestellt.

Eine Statuette der Villa Mattei zu Rom, welche bei Visconti abgebildet ist, zeigt den Philosophen stehend in derselben Haltung, wie der byzantinische Dichter des fünften Jahrhunderts Christodorus in seinem poetischen Kataloge des großen Kunstmuseums zu Byzanz die dort be-

findliche Statue des Aristoteles beschreibt: die Hände der herabhangenden Arme mit den Fingern in der Weise des christlichen Händefaltens ineinandergeschlungen, und sinnend vor sich hinschauend. Dieselbe Geberde des Händefaltens zur Bezeichnung desselben Ausdrucks bemerkte ich auch auf pompejanischen Wandgemälden, und die Ehrenstatue des Demosthenes, welche Plutarch noch zu Athen sah, war in derselben Haltung gebildet. — Aristoteles' Portraitstatuen waren übrigens schon zu seinen Lebzeiten vorhanden. König Philipp von Makedonien hatte die Bildsäule des Freundes neben denen der königlichen Familie in Delphi aufstellen, Aristoteles selbst seine Statue für sein Grabmal von dem Bildhauer Gryllion verfertigen lassen. Und seine Schüler, wie Theophrast und Andere, wetteiferten, durch solche Denkmäler ihren Meister zu ehren. Besonders häufig sah man zu Juvenal's Zeit sein Portrait in Rom, und Cicero sehnt sich einmal, »in dem Studirsitze zu Füßen der Statue oder Büste des Aristoteles« im Hause seines Freundes Attikus zu sitzen.

## Diogenes der Cyniker.

Die Marmorstatuette der Villa Albani ist ohne Zweifel das getreueste Abbild dieses wunderbarsten aller alten Philosophen, den Plato nur »einen extasirten Sokrates« zu nennen pflegte. Er steht da in gebückter Haltung, ganz nackt mit dickem Barte, aber fast kahlem Kopfe, der nur an den Seiten noch spärlichen Haarwuchs zeigt. Der Hund sitzt ihm als Symbol zur Seite. In der Linken hält er einen mächtigen, bis an die Brust reichenden Stab, in der herabhängenden Rechten die bekannte Trinkschale, sein einziges Besitzthum, das er wegwarf, als er einst einen durstigen Knaben aus hohler Hand trinken sah. Im Profil betrachtet spricht sich die scharfsinnige Schlauheit und der kaustische Witz des Cynikers am besten aus. Es ist ein wundervoller Kopf von höchstem Ausdruck ironischer Weltverachtung, und das Ganze sicher eine Kopie des berühmten Standbildes, das die Bürger von Sinope ihrem Landsmanne setzen ließen. Trotzdem daß er hier im höchsten Greisenalter von achtzig bis

neunzig Jahren dargestellt ist, zeigt der alte bizarre Kosmopolit in Physiognomie wie in Haltung eine überraschende Aehnlichkeit mit Börne, auf dessen bekanntes Wort ja auch jenes Selbstbekenntniß des Diogenes über seine Excentricität hinausläuft: »daß er es wie ein Musiklehrer mache, der den Ton übertrieben stark anschlage, damit der Schüler ihn leichter auffasse und festhalte.«

Am häufigsten unter allen Philosophen ist in den Museen das Portrait Epikur's, wie es im alten Rom in Statuen und Büsten, in Gemälden und geschnittenen Steinen, auf Ringen und Bechern in erhabener Arbeit das häufigste war. Die herkulanischen Nachgrabungen haben uns eine werthvolle Bronzebüste geliefert, die vielleicht eine Kopie nach der Ehrenstatue ist, welche ihm die Athener errichteten. Die Kopfbildung ist länglich, das Haar voll und schlicht, um Kinn und Lippen spielt die Fülle des langen Bartes. Der Blick ist sanft, fast traurig, und stimmt ganz zu jenem melancholischen λάθε βιώσας! *) das der liebenswürdige Greis seinen Freunden und Schülern als höchste Lebensregel zurief. Die lange schöngeformte Nase, und die nach der Nasenwurzel zu sich senkenden Brauen geben dem Kopfe etwas ungemein Sprechendes, Charakteristisches, das sich unvergeßlich einprägt und von der wunderbaren Kraft zeugt, mit welcher die alten Künstler in ihren Portraitarbeiten, zumal in den zahlreichen Philosophenstatuen das Eigenthümliche und Individuelle wie in einem Brennpunkte zu versammeln gewußt haben.

## Redner und Schriftsteller.

Von den großen Rednern und Schriftstellern Griechenlands sind uns nur wenige in sicheren Portraitbildern erhalten. Doch kennen wir aus Büsten von den ersteren: Isokrates, Lysias, Demosthenes und seinen

*) Es ist das traurige qui bene latuit bene vixit des römischen Dichters, das Wort, welches dasjenige Leben am glücklichsten preist, das unbemerkt von der Welt in stiller Zurückgezogenheit dahinfließt.

großen Gegner Aeschines, und von den letzteren Herodot und Thucydides, vereint in einer Doppelherme des neapolitanischen Museums. Dagegen besitzen wir in zwei herrlichen Statuen die lebensvollen Abbilder jener beiden größten Redner Athens, deren Werke noch heute den tiefsten Einblick gewähren in das Wesen jener Zeit, wo Athen, »das Auge von Hellas«, im Todeskampfe brechen sollte gegen den makedonischen Eroberer. Es sind die marmornen Portraitstatuen des Demosthenes und Aeschines.

## Der Demosthenes des Vatikan.

Eine Kolossalstatue, dicht neben dem Euripides im Braccio nuovo des Vatikan, völlig bekleidet, hat uns vielleicht die Kopie jener bronzenen Ehrenbildsäule erhalten, welche die Athener ihrem edelsten und reinsten Bürger nach seinem Tode aufstellten, und unter welche sie jene klagenden Worte als Inschrift setzten:

Hättest, Demosthenes, du die Macht gleich der Einsicht besessen,
Nimmer wurde zum Raub Hellas der fremden Gewalt.

Derselbe nachdenklich sinnende Ausdruck, den bei jenem Standbilde die Haltung der herabhängend in einander gefalteten Hände noch verstärkte, findet sich wieder in der vatikanischen Statue. Ihre Vorderarme sind ungeschickt ergänzt, und waren ursprünglich wohl in jener Haltung des Originals gebildet. Die Züge und die mächtige Stirn tragen den Stempel des Genius, aber ihre Bildung hat nichts Einnehmendes, Liebenswürdiges. Eine düstere Schwermuth wirft ihren Schleier von der mit drei gleichlaufenden Runzeln durchfurchten Stirn hinab über das edelgebildete Antlitz, auf dem alle die Schmerzen eingegraben sind, die ein großer, edler Mensch, ein glühender Patriot, wie Demosthenes, zu tragen hatte, gegenüber dem Leichtsinn seines Volks und der Verblendung oder dem Verrathe seiner politischen Gegner. Besonders im Profil ist der Ausdruck von düsterster Schwermuth. Die Bildung des Mundes ist eigenthümlicher Art, die Unterlippe sieht aus wie angewachsen am

Zahnfleische, und giebt die Vorstellung eines Menschen, der stottert; bekanntlich litt Demosthenes an diesem Naturfehler, den er mit eiserner Energie überwand. Visconti bemerkt dabei, daß Michel Angelo, der diese Statue nicht kannte, in seinem berühmten Moses denselben Naturfehler durch eine ähnliche Bildung des Mundes ausgedrückt habe. Im Gesicht wie in der Haltung des Körpers ist etwas Müdes, ein Ausdruck schwächlicher Gesundheit, der sich auch in der herrlichen Bronzebüste von Herkulanum im neapolitanischen Museum wiederfindet. Die vatikanische Statue, welche bei Tuskulum gefunden worden ist, schmückte vielleicht dort einst die Villa des römischen Demosthenes.

## Der Aeschines des Museo Borbonico.

Von der herrlichen Gewandstatue des Aeschines haben wir schon früher (s. S. 506 u. 508) gesprochen. Er ist in seiner ganzen Erscheinung, wie in seiner Gesichtsbildung der denkbar größte Gegensatz zu seinem alten Antipoden Demosthenes, gegen dessen hinfällige und sorgenmüde Erscheinung schon sein gesunder und robuster Körperbau bedeutend absticht. Alles in dieser Physiognomie ist frei, breit, aufgeschlossen, heiter und voll sinnlicher Lebenslust; aber in den Mundwinkeln lauert spottender Humor, und der ganze Ausdruck hat ein Etwas, das Mißtrauen einflößen mag. Man kann es sich bei diesem Gesichte vorstellen, daß er dem Demosthenes im freien unvorbereiteten Vortrage überlegen, die Wirkung solcher Rede dämonisch hinreißend und, wie ein Alter sagt, »übernatürlich« war, während er selbst doch bekennen mußte, daß er in vorbereiteter Rede seinem großen Gegner nicht gewachsen sei.

Die Hand erscheint vom Gewande verborgen. Diese Stellung mit der im Obergewande eingewickelten Hand war die gewöhnliche der alten Redner, und Aeschines selbst sagt uns, daß nach Solon's Beispiel, dessen Erzbildsäule in dieser Haltung den Markt zu Salamis schmückte, alle großen Staatsredner Athens, ein Themistokles, Aristides und Perikles mit der Hand im Gewande zum Volke sprachen, eingedenk des Spruchs jenes

alten Weisen Chilon, daß nur derjenige Redner gestikulire, der weder klar zu denken, noch klar das Gedachte zu sagen verstehe. Freilich war zu Aeschines' Zeit diese Haltung nicht mehr Sitte. Der wilde Demagoge Kleon hatte zuerst die altgediegene Vortragsweise aufgegeben, um den Athenern durch solche Genialität zu imponiren. Aeschines aber, der selbst Schauspieler gewesen war, wird dafür gesorgt haben, daß der Künstler, der diese Statue schuf, ihr die ruhige Würde jener alten Sitte verlieh.

Wir wenden uns jetzt, da wir die berühmtesten Portraitbilder Alexander's des Großen bei Gelegenheit des Lysippos und seiner Schule besprechen werden, von den Griechen zu den Römern.

---

## Hauptwerke der römischen Portraitplastik.

---

Wenn wir von der ziemlich vollständig erhaltenen langen Reihe der Kaiserbilder absehen, so sind wir im Verhältniß zu den griechischen überaus arm an Portraitbildern ausgezeichneter römischer Persönlichkeiten. Es ist das eine eigenthümliche Ironie des Schicksals bei dem stolzen Volke, das so viel Pomp mit den Bildern der Ahnen gemacht hat. Auf die Größen der Poesie und Litteratur kommt kaum ein halbes Dutzend gesicherter plastischer Abbildungen unter den vorhandenen römischen Bildnissen, selbst wenn wir die Portraits des Cäsar hinzurechnen. Denn nur von Terenz, Cicero, Hortensius, Mäcenas, und von zwei unter den ersten Kaisern lebenden Autoren Seneca und Junius Rustikus besitzen wir sichere Portraitbüsten und Köpfe, während von einigen anderen, wie von Salust und Horaz, nur in den künstlerisch werthlosen und hinsichtlich der Aehnlichkeit unzuverlässigen sogenannten Contorniaten *) Abbildungen erhalten sind. Von Staatsmännern und

*) Münzen, ähnlich unseren Jetons, die wahrscheinlich als Marken und Billets bei Theatervorstellungen und Circusspielen dienten, und aus den späten Kaiserzeiten stammen.

Feldherren der Republik sind in Büsten und Statuen nur Scipio, der Besieger Hannibal's, der große Pompejus, Brutus der Mörder Cäsar's, sowie der Triumvir Antonius, Roms Alkibiades, und Agrippa, der siegreiche Feldherr des Augustus, aus der ungeheuren Zahl von ähnlichen Monumentalbildern auf uns gekommen. Dagegen fehlt es in den Europäischen Museen nicht an benannten aber sonst unbekannten Bildnissen und vollends nicht an zahlreichen Portraits unbekannter und unbenannter Römer und Römerinnen. Zu den ersteren gehören die in Herkulanum gefundenen fünf Marmorstatuen einer Familie Nonius Balbus, die zu den uns unbekannten Größen einer römischen Municipalstadt zählte. Denn diese Municipalstädte, die es auf ihre Art in allen Dingen, in Festen und Spielen, in Pomp und Pracht der öffentlichen Gebäude, Plätze und Monumente dem großen Vorbilde Rom ebenso gleich zu thun strebten, wie in neueren Zeiten die kleineren deutschen Fürsten dem großen französischen Ludwig, ehrten durch die Auszeichnung einer öffentlichen Statue diejenigen ihrer Mitbürger, deren Eitelkeit und Reichthum ihnen dazu behülflich war.

Das Monumentalportrait bildet in der Geschichte der römischen Plastik den Anfangspunkt. Freilich waren die Bronzestatuen der sieben Könige, welche noch in später Zeit auf dem Kapitol standen, nur in dem Sinne Portraits, wie es bei den Griechen etwa die Statuen eines Homer und Theseus oder der sieben Weisen waren: Bildnisse von idealem und traditionellem Charakter, freie Schöpfungen späterer Zeit und Kunst. Aber auffallend ist, daß die alten Schriftsteller selbst, wie Plinius und Plutarch, die jenen Dingen doch um ein paar Jahrtausende näher standen, es ganz treuherzig aussprechen, daß jene Statuen zur Zeit der Könige selbst und auf deren Befehl gesetzt worden. Freilich war damals der Glaube noch gar naiv und die Kritik noch gering. Indessen mochten die ältesten Bildnisse immer bis auf den älteren Tarquinius, den ersten König griechischen Bluts zurückgehen, unter dem etruskisch-griechische Kunst und Künstler nach Rom verpflanzt wurden. Und es ist eine ganz beachtenswerthe Vermuthung Visconti's, daß die wunderbare, drittehalb Jahrhunderte ausfüllende Reihe von nur sieben Königen dadurch in der römischen

Sage entstand, daß Tarquinius nur die Statuen der bedeutendsten seiner Vorgänger aufstellen ließ, während er die anderen überging.

Auf die Bildung der Portrait- oder heroischen Statuen, die alle von Erz waren, gewann früh die griechische Kunst Einfluß. Die älteste Statue des Romulus und die späteren des Camillus waren nackt, nach griechischer Weise, während sonst bei Römern und Etruskern Panzer und Bekleidung der Standbilder üblich waren. Nächst den Königen waren die ältesten römischen Portraitstatuen die der Clölia wegen ihres männlichen Muthes, zu Rosse sitzend, auf dem heiligen Wege aufgestellt, und des Horatius Cocles auf dem Comitium. Spurius Cassius, ein Zeitgenosse der griechischen Perserkriege, durfte sich schon selbst eine Statue beim Tellustempel setzen, und den Minutius, welcher in einer Theuerung wohlfeiles Korn geschafft, stellte das dankbare Volk im Erzbilde auf, dem als Untersatz eine Säule diente, die aus aufeinandergeschichteten Broden bestand.

Romulus und Tatius auf Münzen erscheinen als asiatische Königsphysiognomien, Numa dagegen in einem Hermenkopfe der Villa Albani, ein edles priesterkönigliches Antlitz von ehrwürdigstem Ausdrucke, mit prachtvollem Barte, über dem Haupte eine Art Schleiertuch, ist sicher eine freie Nachbildung jener alten Kapitolstatue, welche den geistigen Begründer des römischen Staats in seiner, schon von den Alten gefeierten »wahrhaft königlichen Wohlgestalt« idealisirend darstellte. Von Brutus, dessen Erzstatue mit entblößtem Schwerte neben den Bildern der Könige stand, ist nur ein, nicht ganz sicherer, Bronzekopf im heutigen Palast der Conservatoren auf dem Kapitol erhalten.

Das erste zuverlässige Portrait aus der römischen Republik ist das Bildniß des

### Publius Scipio Afrikanus des Aelteren,

des größten Mannes, den die Römerrepublik gesehen, des Helden, der den Tag von Cannä durch den Tag von Zama rächte, und den alten Todfeind seines Volkes niederwarf zum Nimmerauferstehen. Der Abgott

des römischen Volks, das ihm in seinen Bildern göttliche Ehre erwies, der Perikles von Rom, der die Propyläen Athens auf dem Kapitol von Rom nachbildete, der klügste Aristokrat der je gelebt, und der nicht übel Lust verspürte, die Rolle Cäsar's zweihundert Jahre vor ihm zu spielen, dabei fein gebildet, voll griechischen Kunstsinns, ein Freund der Frauen und des Vergnügens — er ist uns besonders in zwei Büsten erhalten, von denen die eine im neapolitanischen Museum, eine Bronzebüste, ihn in seinen alten Tagen darstellt, welche er in der Zurückgezogenheit seiner Villa zu Linternum verlebte. Der Ausdruck ist liebenswürdig und graziös, aber aus dem zusammengeschlossenen Munde spricht ein unglaubliches Selbstbewußtsein. Eine Marmorbüste im kapitolinischen Museum ist von mittelmäßiger Arbeit. Es ist das bedeutendste geistigste Römergesicht, das ich jemals gesehen. Aus der breiten eckigen Stirn des kahlgeschorenen Hauptes, aus dem verlängerten, in starker Wölbung sich ausrundenden Kinne spricht höchste Energie des Geistes, aber es ist der Ausdruck einer gebildeten weitschauenden Energie, nicht jener starrbeschränkten der wir so oft in andern römischen Physiognomien begegnen. An dem kahlen Vorderhaupte sieht man die kreuzförmige Narbe einer Wunde, die auf keinem seiner Bildnisse fehlt. — Das bei Weitem berühmteste Denkmal römischer Portraitbildkunst aber ist

## der Pompejus des Palast Spada in Rom.

Diese neun Fuß hohe Kolossalstatue aus parischem Marmor wurde vor dreihundert Jahren bei den Ruinen des pompejanischen Theaters zu Rom aufgefunden. Die Kostbarkeit des parischen Marmors, der nur selten bei Kolossalstatuen angewendet wurde, die Vortrefflichkeit der Arbeit, der Fundort endlich, sowie noch andere Umstände — Alles spricht dafür, daß wir hier in der That die berühmte Ehrenstatue des Pompejus vor uns haben, zu deren Füßen sein großer Besieger unter den Dolchen des Brutus und seiner Mitverschwornen verblutete. Nach der pharsalischen Schlacht war sie umgestürzt worden; der großdenkende Cäsar hatte

sie wieder aufrichten lassen. Sein Nachfolger Augustus versetzte sie in die Nähe des Theaters unter einen Janusbogen. Als man sie anderthalb Jahrtausende später wieder auffand, stritten sich die Eigenthümer des Bodens um ihren Besitz, und nur mit Mühe rettete Papst Julius der Dritte sie vor dem Schicksal der Zerstörung, da die streitenden Parteien bereits beschlossen hatten, sie in zwei Hälften unter sich zu theilen. Eine ähnliche Barbarei verübten später die Franzosen, als sie in dem republikanisirten Rom Voltaire's Brutus im Kolosseum aufführten und die Statue dorthin schleppten, damit der Voltairesche Cäsar zu ihren Füßen niedersinken könne. Es mußte nämlich, um den Transport zu bewirken, der rechte Arm des Kolosses abgenommen werden!

Der große Römer ist nackt gebildet, nach griechischer, von den Römern bei Ehrenstatuen längst nachgeahmter Sitte — wie Byron singt *):

And thou, dread statue yet existing in
The austerst form of naked majesty!

Die Chlamys bedeckt nur einen Theil des linken Arms, sie dient, wie das Wehrgehenk über der Brust, dazu, den Krieger zu bezeichnen. Der von seinen Mitbürgern vergötterte Sieger hält in der Linken eine Weltkugel, auf der noch die Spuren einer Victoria zu sehen sind. Die Medusenagraffe, welche auf der linken Schulter die Chlamys zusammenfaßt, sollte ausdrücken, daß der Schrecken einherging vor dem Besieger der Welt. Die jetzt restaurirte rechte Hand hielt wohl ursprünglich eine Lanze. Von besonderer Schönheit ist der herrlich gebildete Kopf, dessen ruhig würdige, anmuthvolle Züge, mit der edlen offenen Stirn, vollkommen der Schilderung entsprechen, welche die Alten von Pompejus' Gesichtsbildung entwerfen. »Gütevollen Ausdruck des Angesichts und den Adel einer schönen Stirn« (os probum et honorem eximiae frontis), hebt besonders Plinius hervor. Das Haar über der Stirn ist leicht aufwärts- und zurückgestrichen, und zeigt eine Art Ansatz zu dem schiefen

*) Child Harold, Canto IV, 87.

Scheitel moderner Haartracht. Die Aehnlichkeit mit Alexander dem Großen, welche Pompejus' Schmeichler rühmten, ist wirklich vorhanden, und nicht bloß in dem aufgesträubten Stirnhaar, dessen auch Plutarch gedenkt, sondern noch mehr in der Stellung der Augen. Von der Triumphalkrone, die das Haupt schmückte, sind nur noch die auf der Chlamys haftenden Bänder übrig.

Der Kopf war schon im Alterthum bei der Restauration wieder aufgesetzt, aber er ist aus demselben Marmor wie der Leib, und bei genauerer Untersuchung sieht man, daß die Brüche des Rumpfes und Halses sich vollkommen entsprechen. Und wenn Leib und Kopf in den Verhältnissen nicht ganz übereinstimmend erscheinen, so muß man bedenken, daß die alten Künstler bei solchen Portraitstatuen ihr Augenmerk vorzugsweise auf den Kopf und dessen Ausdruck richteten. Diesem möglichst edle Aehnlichkeit zu geben war ihr Hauptstreben; um den übrigen Leib kümmerten sie sich weniger. Sie idealisirten denselben immer, um den Gesammteindruck zu erhöhen, und wir bemerken daher jenen Widerspruch selbst bei Meisterwerken antiker Bildkunst. Bei der vollendetsten aller alten Portraitstatuen, dem sogenannten Germanicus des Louvre, sieht der Kopf viel älter aus als der Leib, dessen Bildung eher einem Jünglinge angehört *). Daß aber bei Ehrenstatuen, wie dieser Pompejus, der Künstler die Gesichtszüge möglichst ähnlich zu bilden hatte, das beweist unter Anderem jene Erzählung Plutarch's im Leben Cäsar's, wo wir lesen, daß die alten Anhänger des Marius, als der junge Cäsar heimlich über Nacht die Statue desselben auf dem Kapitol aufstellen ließ, bei dem Anblick der allbekannten Gesichtszüge ihres ehemaligen Führers Freudenthränen vergossen.

Die Züge Marc Anton's des Triumvirs besitzen wir in einem einzigen sehr schönen Marmorkopfe der Florentiner Sammlung, der wohl nur dadurch dem Schicksale der Zerstörung entging, welches nach der Schlacht von Actium alle öffentlichen Statuen des Besiegten traf, weil er keiner

---

*) Visconti, Icon. Rom. p. 118—120.

solchen angehörte. Der vorherrschende Ausdruck des ganz bartlosen Gesichts ist mächtige sinnende Sinnlichkeit. Die Statue des eigentlichen Siegers von Actium ist aufbehalten in dem berühmten

### Agrippa des Palast Grimani zu Venedig.

Der Delphin zur Seite bezeichnet den Sieger in dem größten Seekampfe der alten Welt, der deshalb auch nach griechischer Sitte in nackter heroischer Darstellung erscheint: lebhaft vorschreitend, die Chlamys auf der linken Schulter, das kurze Schwert in der Rechten, das Wehrgehenk über der Brust, ganz wie der Pompejus Spada. In dem völlig bartlosen Gesichte erkennen wir jenen düster gerunzelten unheilverkündenden Blick (torvitas nennt es Plinius), den doch die Herzensgüte des als Bürger und Mensch ebenso geliebten, wie als Staatsmann und Feldherr bewunderten Mannes stets Lügen strafte. Auch als Beschützer der Künste werden wir den Erbauer des Pantheons und vieler anderen großen Bauwerke kennen lernen, der unter Anderem in einer öffentlichen Appellation an den Patriotismus und Gemeinsinn der römischen Großen darauf antrug: daß sie ihre Gemälde und Statuen, statt sie in ihren Villen einzuschließen, öffentlich ausstellen und dadurch zum Gemeingut aller Bürger machen sollten.

Wir fügen zu der Reihe der ausgezeichnetsten Portraitbilder berühmter Staatsmänner und Feldherren des republikanischen Roms noch ein Werk, welches allgemein zu den schönsten Werken antiker Plastik überhaupt gerechnet wird. Es ist dies die Statue des sogenannten

### Germanicus des Louvre,

aus pentelischem Marmor, in Lebensgröße, bis auf zwei Finger der linken Hand ganz unversehrt erhalten. Die Benennung als Germanicus ist längst als falsch erwiesen, aber der Name trotzdem geblieben. Wir wissen nicht mehr, wer der stolze und mächtige Römer war (denn ein römisches Portrait ist es nach Gesichtszügen und Haarschnitt ohne Zweifel), den hier der Meißel eines griechischen Meisters verewigen sollte; dagegen der

Name des letzteren ist geblieben. Der Künstler dieses herrlichen Werks war nach der Inschrift ein Grieche, Kleomenes, der Sohn des Atheners Kleomenes, des Schöpfers der medizeischen Venus. Danach wird einer jener großen Krieger und Staatsmänner aus der Zeit des Künstlers hier dargestellt sein, welche Männer wie die Flaminius, Aemilius Paullus, Metellus, Glabrio und Andere hervorbrachte, die die Waffen ihrer Republik in das alte Vaterland der Künste trugen *). Die Schildkröte, auf die das Gewand vom linken Arme niederfällt, der Gestus der erhobenen linken Hand, welche zu rechnen scheint, und die ganze Haltung und Stellung des Leibes deuten darauf hin, daß der Künstler für diese Portraitstatue die Merkurbildung mit freier Bearbeitung benutzte, und eine Merkurstatue in der Villa Ludovisi läßt darüber gar keinen Zweifel übrig. Seit Alexander's Zeit war es nämlich mehr und mehr Sitte geworden, auch Portraits von Königen und Großen mit göttlichen Attributen auszustatten. Da nun aber Kleomenes nicht alle Formen seines Vorbildes bei der Darstellung einer Persönlichkeit brauchen konnte, deren Alter schon der männlichen Vollreife nahe stand, so wußte er eine so bewundernswürdige Auswahl zu treffen, und neben dem genauesten Verständniß der Anatomie zugleich dem Marmor so viel Weiche und Leben zu verleihen, daß wenige unserer Antiken in so hohem Grade eine gleiche Anzahl bewundernswürdiger Eigenschaften vereinen, als dieses Werk, das jungen Bildhauern ein vollendetes Muster des Studiums liefern kann. Der Gesichtsausdruck erinnert an die Jugendbilder Napoleon's.

Von Cicero existirt kein einziges völlig beglaubigtes Portrait, so oft auch seine Büsten in den Museen vorkommen. Die schönste derselben ist eine Kolossalbüste von Marmor in der Wellington'schen Sammlung, ein sehr berühmtes Werk aus der ersten Kaiserzeit, dem eine andere in München (Nro. 224) am nächsten kommt. Er ist dargestellt im Beginne eines immer noch kräftigen Alters, ganz bartlos, ohne die bekannte

*) Nach den neuesten Untersuchungen von Brunn (Gesch. der griech. Künstler I, S. 545 ff.) lebten indessen beide Kleomenes wahrscheinlich am Ende des vorletzten und zu Anfang des letzten vorchristlichen Jahrhunderts.

Warze. Schönheit, Ebenmaß und heiteres Wohlwollen verleihen ihm einen Ausdruck der in seiner ironischen Behaglichkeit etwas Goethisches hat. Dagegen ist der gleichfalls ganz bartlose Büstenkopf seines großen Rivalen Hortensius in Villa Albani von einem Adel der Züge, wie wir sie bei römischen Gesichtsbildungen selten antreffen.

Den Schluß machen wir, wie billig, mit dem Manne, welcher die Periode der römischen Republik abschloß und das Imperatorenthum an ihre Stelle setzte, mit

## Julius Cäsar.

Unter den erhaltenen Portraitbildern sind die schönsten eine Kolossalbüste aus der Farnesischen Sammlung in Neapel und eine Gewandbüste von grünem Basalt in Berlin (291). Die letztere ist völlig unversehrt erhalten und von höchster Vollendung der Arbeit. Die Augen sind eingesetzt, und drücken den lebhaften Blick der schwarzen Sterne vortrefflich aus. Die Sauberkeit des Haarschnitts und die Glätte des völlig rasirten Gesichts entsprechen ganz der Sorgfalt, welche Cäsar, wie sein Biograph Sueton bemerkt, auf beides verwandte. Er ist im höheren Mannesalter dargestellt. Das kluge, feine, ironisch lächelnde Gesicht zeigt den Ausdruck des Mannes, der sich bewußt ist, über seiner ganzen Zeit zu stehen, und der erreicht hat, was er sein Lebenlang gewollt, der Einzige zu sein, dessen Wille als Gesetz galt in der römischen Welt.

## Portraits germanischer Barbaren.

Während von den zahllosen Statuen, welche den Beherrscher dieser Welt verherrlichten, auch nicht eine auf uns gekommen ist, erregt es ein eigenes Gefühl, wenn wir durch den launischen Zufall nicht nur die ganze Familie einer kleinen Provinzialstadt in fünf trefflichen Marmorstatuen und zwei andere solche Municipalgrößen in schönen Bronzestatuen aus den Herkulanischen Aufgrabungen, sondern sogar die Portraitstatue einer verachteten germanischen Barbarin und das Bild ihres Sohnes erhalten vor uns sehen. Die kolossale weibliche Statue einer Gefangenen in der

Loggia dei Lanzi zu Florenz ist nämlich von Göttling als die Portraitstatue der Thusnelda erkannt worden, welche einst den Triumphbogen des Germanikus schmückte *). Und das Berliner Museum besitzt in dem wunderschönen Kopfe einer sogenannten trauernden Muse das Portrait einer anderen Barbarenfürstin, der Ramis, Tochter des Kattenherzogs Actumer, die zugleich mit der Gattin des Arminius dem Triumphwagen des Germanikus folgte. Der tiefste Schmerz spricht aus diesem edlen, niedergesenkten Antlitz, aus den verweinten niedergeschlagenen Augen, den aufgelösten thränennassen Haarflechten. Als Gegensatz zu ihr hat der Künstler die Thusnelda aufgefaßt, deren gehaltene thränenlose Trauer ganz der Beschreibung des Tacitus von der Erscheinung der deutschen Heldenfürstin entspricht. Ueberaus trefflich sind an dem Kopfe der Ramis die Haare gebildet; und eigenthümlich abweichend von den griechischen und römischen Köpfen erscheinen die auffallend breit und wahrscheinlich ganz der Natur treugehaltenen Ohrlappen. Der Marmorkopf des Thumelikus, des Sohnes von Arminius und Thusnelda, den der höhnende Uebermuth der Römer zum Gladiator in Ravenna auferziehen ließ, ist im britischen Museum, wo er unter dem Namen Arminius aufgeführt ist. Die Aehnlichkeit der durchaus individuellen Gesichtszüge mit denen der Thusneldastatue in Florenz ist unverkennbar; der Lippenbart bezeichnet den Barbaren und Gladiator. Die Barbarenabbildungen an den noch erhaltenen Siegesdenkmälern zeigen, daß es römische Sitte war, die letzteren auf solche Weise charakteristisch zu schmücken, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß der römische Siegerübermuth, der die gefangenen Könige und Fürsten hinter den Triumphwagen der Imperatoren einherschleppte, es sich nicht versagte, mit den getreuen Bildnissen der Ueberwundenen die Siegesdenkmäler dauernd zu verherrlichen.

Hier schließe ich die Aufzählung der bedeutendsten unter den vorhandenen antiken Portraitbildwerken. Von den Kaiserbildnissen, welche für die Beurtheilung der römischen Kunst so überaus wichtig sind, wird in einem besonderen Kapitel die Rede sein.

*) Vergl. Weimar und Jena. Thl. 2, S. 43—49.

# XVIII.

# Färbung plastischer Bildwerke.

---

## Färbung plastischer Bildwerke.

---

Als man einmal den großen Bildhauer Praxiteles fragte, welche seiner Marmorstatuen er für die besten erklärte? erwiderte er: »Diejenigen, an welche Nikias die Hand gelegt hat.«

Dieser Nikias aber war kein Bildhauer, sondern ein berühmter Maler zu Athen. Was also lehrt diese Anekdote?

Zunächst, daß die Malerei der Skulptur in deren blühendster Zeit gewisse Dienste, und zwar keine unwichtigen, zu leisten pflegte. Denn selbst ein Bildhauer wie Praxiteles legte den größten Werth auf dieselben, und ein Maler von Ruf wie Nikias hielt es nicht unter seiner Würde, einem Kunstgenossen wie Praxiteles zuweilen diese Dienste zu leisten.

Worin aber bestanden diese Dienstleistungen? Diese Frage ist eine der schwierigsten in der ganzen alten Kunstgeschichte. Auch ist dieselbe in der That sehr verschieden beantwortet worden. Winckelmann meinte, Nikias habe dem Bildhauer beim Modelliren Nachhülfe gewährt. H. Meyer, der Erklärer Winckelmann's, bestimmte diese Nachhülfe näher dahin, daß

der Maler, der als ein Meister in Licht- und Schattenwirkungen galt, diese seine Meisterschaft dem Praxiteles bei manchen Werken desselben, zumal bei den bekleideten, habe zu Gute kommen lassen. Wie? und durch welche Mittel? Darüber erfahren wir freilich nichts. Richtiger sah schon Winckelmann's Nachfolger Visconti. Als Maler, nicht als Plastiker, müsse Nikias bei den Werken seines Freundes thätig gewesen sein, und es sei an eine theilweise Bemalung der Statuen zu denken.

Und so ist es auch in der That. Die neueren Forschungen haben es über allen Zweifel erhoben, daß nicht bloß in den ältesten Zeiten, oder in der Epoche der gesunkenen Kunst, sondern auch zur Zeit der höchsten Kunstblüthe die Werke der griechischen Marmorbildkunst theilweise bemalt gewesen sind.

Zunächst steht es fest, daß die Alten die Kunst verstanden, das Weiche, Fettscheinende des Marmors durch Einschmelzen und Einreiben eines Firnisses von punischem Wachs zu erhöhen, und daß von diesem Wachsfirnisse sehr wahrscheinlich der gelblich fette Ton herrührt, den wir an so vielen alten Statuen bemerken. Aber die Alten kannten auch eine wirkliche Kolorirung der Marmorstatuen, zumal der bekleideten, durch eingebrannte Wachsfarben, ein Verfahren, welches ein bei Weitem feineres Kunstgeschick erforderte, während jenes erstere mehr mechanisch war. Eine Stelle des Dichters Chaeremon *), eines älteren Zeitgenossen des Praxiteles, lehrt uns, daß an Statuen die blonden Haare, besonders bei jugendlichen und weiblichen Gottheiten, durch eine Wachsfarbe angegeben wurden, die zugleich das Weiche und Glänzende feiner Haare vollkommen ausdrückte. Beide Behandlungsweisen des Marmors gehören zu der verlorenen Kunstart der alten enkaustischen Malerei, und Canova's Versuch, nach dem Vorgange der Alten dem Marmor durch Einreibung einer aus Wachs und Seife bereiteten Mischung jenen weicheren und milderen Ton zu geben, verunglückte.

Aber wenn auch die Kunst der antiken Enkaustik selbst verloren ge-

---

*) Erhalten bei Athen. XIII, p. 608. d.

gangen ist, so haben sich doch von der Anwendung der Farbe bei antiken Bildwerken noch Spuren genug erhalten. Winckelmann zwar hatte bei den Marmorstatuen, welche er in Rom sah, dergleichen nicht bemerkt. Ihm fielen zuerst bei einer in Herkulanum gefundenen Marmorstatue der Diana solche Farbenreste in die Augen. Allein da dieselbe in dem alten hieratischen Style gearbeitet war, so hielt er sie für ein etrurisches Werk und forschte nicht weiter nach, ob auch bei den Griechen eine gleiche Bemalung des Marmors üblich gewesen sei. Erst die Entdeckung der griechischen Bildwerke in neuerer Zeit und die genauere Untersuchung der bereits bekannten führte zu dem Resultate: daß es in Griechenland auch zur Zeit der höchsten Kunstblüthe allgemein üblich war, sowohl Reliefs als Statuen von Marmor mit Farben zu schmücken, und daß eben, weil dies allgemein üblich war, die Schriftsteller wie z. B. Platon diese Sitte auch nur kurz und beiläufig erwähnen. Genaueres Nachforschen erwies, daß nicht nur die alten Skulpturen der Selinuntischen Reliefs und der Aeginetischen Statuen, sondern auch die Werke der Phidiassischen Zeit, am Theseion und Parthenon zu Athen wie am Apollotempel zu Bassä, ursprünglich bemalt gewesen waren. Ebenso fand man Farbenspuren an den zwei großen Flußgöttern des Nil und des Tibris, an der Amazone der Villa Mattei, am Antinous und Apoll des Kapitols, wie an der Gruppe des Orest und der Elektra in Villa Ludovisi, an der Pallas von Velletri, der Diana und der Vestalin von Versailles, an der Venus von Arles und an römischen Portraitstatuen. Gar viele solcher Farbenreste mochten überdies durch Restauration und Aufpolirung schon bei der ersten Auffindung vertilgt worden sein. So erzählte mir der Bildhauer Wredow aus Berlin, daß er im Jahre 1828 zu Rom die Statuen des Titus und seiner Tochter, welche jetzt im Braccio nuovo des Vatikans stehen, aufgraben sah, und dabei wahrnahm, daß die Gewandung beider sehr schön purpurroth, das Futter gelb gefärbt war. Als er dieselben Statuen später wiedersah, war die Farbe, bis auf eine Spur in einer besonders tiefen Falte, unter den Händen des Reinigers verschwunden.

Natürlich ist der Umfang, in welchem die Farbe bei den Werken

der Bildkunst angewendet wurde, zu verschiedenen Zeiten ein sehr verschiedener gewesen. Die ältesten Kultusbilder aus Holz waren vollständig bemalt; ebenso auch die ältesten Götter- oder vielmehr Götzenbilder aus gebrannter Erde, wie uns etruskische Terracotten zeigen. Der noch rohe Sinn eines ungebildeten Volks hat überall Lust an starker, ja selbst schreiendbunter Färbung. Wurden doch jene ältesten Säulen und klotzähnlichen Bildnisse der Götter nicht selten mit wirklichen buntfarbigen Gewändern bekleidet. Als man bei fortschreitender Kunst diese Bekleidung zuerst in Elfenbein und Metallen, dann auch in Stein durch das Material der Bildsäule selbst nachzuahmen versuchte, bestrebte man sich, den Schein und die Farbe der wirklichen Gewandstoffe wenigstens annähernd auszudrücken. Die vollendete Bildkunst, die ihre Grenzen erkannte, und die den Genuß und die Erhebung der Seele allein oder doch vorwiegend bezweckte, gab die mit der Färbung verbundenen wesentlichen Vortheile nicht auf, indem sie sich beschränkte. Sie erreichte vielmehr auch in diesem Punkte sehr wahrscheinlich das Ideale. Bei aller Nachahmung befolgte sie ein Gesetz der Aneignung, aus welchem das Gehörige hervorging. Sie gebrauchte daher die Farbe nur als einen Anhauch, um bei dem weißen Marmor die Blendung und die starken Reflexe, welche Genuß und Erkenntniß der Ausführung beeinträchtigen, zu mildern, das kalte Weiß durch die Wärme der Lokaltöne zu beleben, die Massen zu sondern, und was die Skulptur bei der Nachahmung nicht genügend auszudrücken vermag, durch die Malerei zu ersetzen, wobei zugleich symbolischer Sinn und Bedeutung der Farben zu Statten kamen. Ein neuerer Kunstforscher *) hat nachgewiesen, daß das Kunstgesetz, welches die griechische Marmorplastik in Bezug auf die Anwendung der Farbe befolgte, vollkommen mit demjenigen übereinstimmt, welches sich in der farbigen Architektur der griechischen Marmortempel wiederfindet. Wie im Marmortempel der eigentliche Körper des Bauwerks seine natürliche weiße Farbe behielt, und nur einzelne Baustücke, wie Triglyphen, Metopen, Giebel-

*) H. Hettner, Griech. Reiseskizzen S. 202 ff.

felder, Dach und Deckenornamente ihre besondere Bedeutung durch Farbe besonders hervorhoben — so blieb auch in der Plastik auf ihrer höchsten Stufe der Körper als solcher, bis auf jenen von der Enkaustik dem Marmor gegebenen Anflug, durchaus rein und einfarbig. Nur einzelne Theile des Gesichts, die auch bei dem wirklichen Menschenkörper durch besondere Färbung sich scharf von der fleischigen Grundfarbe absondern, Haar, Augen, Brauen und Lippen, wurden durch Farbe besonders hervorgehoben. Der volle Gebrauch der Farbe aber ward nur bei der Gewandung angewendet, die allerdings nicht bloß an den Säumen, sondern zuweilen, wie selbst im Panathenäenfriese des Parthenons, in ihrem ganzen Umfange bemalt erscheint. Der Schmuck der Farbe bezeichnet eben das Gewand als schmückende Zuthat und trennt es scharf ab von der selbständigen Formenbedeutsamkeit des Körpers. »Und die Kränze, Diademe, Waffenstücke und symbolischen Attribute von vergoldetem Metall thaten dann das Ihrige, um das Herüberneigen der plastischen Gebilde in das lebendige Leben zu verstärken.«

In diesem Sinne haben denn auch neuere Künstler, unabhängig von den Alten, bei ihren Marmorwerken die Anwendung der Farbe versucht. Bernini erlaubte sich bei einigen Statuen, z. B. in seiner Gruppe Pluto und Proserpina, Augensterne und Augenbrauen durch Farben anzudeuten, und Canova, der überhaupt als Venetianer Sinn und Neigung für Farben bewährte, gab seinen ausgeführten Marmorwerken gern eine gelbliche Färbung; ja er versuchte durch verschiedene Tinten, sowie durch Matt- und Glattarbeiten des Marmors eine Abwechslung des Tons hervorzubringen und selbst Bekleidungsstoffe anzudeuten.

Im Ganzen müssen wir nun freilich eingestehen, daß eine völlig klare Vorstellung von der Anwendung der Malerei bei den Arbeiten der Marmorbildner für uns ebenso wenig erreichbar bleibt, als wir uns die Anwendung der Musik beim Vortrage ihrer dichterischen Werke klar zu machen vermögen. Wichtig aber ist der Umstand, daß fast alle großen Meister der Plastik zugleich Maler genannt werden. Auch Phidias schmückte seine Werke mit Farben, und wie ihm der Maler Panänos da-

bei half, so Nikias dem Praxiteles. Immer jedoch war die Thätigkeit des Malers, wenn auch eine untergeordnete, doch eine künstlerische bei solchen Arbeiten. Das sehen wir aus Plutarch, der die Bemaler und Vergolder von Bildsäulen mit den Schauspielern vergleicht, welche das Werk des dramatischen Dichters erst ins volle Leben rufen *). Dieses Wort Plutarch's ist von entscheidender Wichtigkeit für die Frage der polychromen (vielfarbigen) Skulptur. Es beweist, daß die Thätigkeit der »Enkausten«, d. h. der Maler, welche die Marmorstatuen mit feinen Wachsfarben bemalten, der »Chrysoten«, welche an vielen Statuen Haare und Bart, Waffen, Gewänder und Schmuckwerk vergoldeten, endlich der Bapheis, d. h. der Künstler, welche durch Mischung der Metalle dem Erze jene feine Nüancirung der Farben verliehen, die es einem Silanion möglich machte, in dem Erzbilde seiner sterbenden Jokaste selbst die Todesbläße andeutend auszudrücken, — Plutarch's Wort, sage ich, beweist, daß die Thätigkeit aller dieser Künstler für das Werk der Plastik in Marmor und Erz darauf gerichtet war, dem Kunstwerke jenen künstlerischen Schein des Lebens zu verleihen, den die Alten vor Allem von demselben verlangten. Nach ihrer Empfindungsweise hatte die Plastik für sich allein nicht die Mittel, vollendete Schönheit, wie sie der Grieche liebte, darzustellen. Sie bedurfte dazu eines Moments, das streng genommen allerdings, wie der feine Kunstkenner Lucian sagt, außerhalb ihres Wesens lag. Aber dies Moment der Farbe war ein wesentliches zur Schönheit des plastischen Werks und »schön wie ein fein gemaltes Marmorbild« ist ein vergleichender Ausdruck, den der römische Dichter Plautus aus einem von ihm bearbeiteten griechischen Drama mit herübergenommen hat, um die Schönheit und den Liebreiz eines Mädchens zu bezeichnen. Die Färbung des Nackten gab da, wo sie angewendet wurde, dem Marmor jenen »milden, die Statue sanft erwärmenden Anflug«, von dem Plinius spricht, und jenen »feinen Purpurteint« des Lebens, den Lucian dem Marmorbilde einer schönen Frau ertheilt wissen will. Und eben weil dieser far-

---

*) Plutarch, d. glor. Ath. cap. 6.

bige Anhauch des Nackten so fein und leicht war, ist es erklärlich, daß sich so gut wie gar keine Spuren davon an unseren Antiken erhalten haben, während es an Farbenspuren der bei Weitem kräftiger bemalten Nebenwerke, an Gewändern, Waffen, Schmuckwerk und dergleichen mit nichten mangelt.

Durch die Anwendung jener enkaustischen Wachsfarben erreichten aber die Alten auch noch den praktischen Vortheil, Marmorwerke gegen den Einfluß der Witterung und gegen die Entstehung einer zerstörenden Vegetation zu schützen. So haben Verzierungen sich glatt erhalten, während der Marmor, auf dem sie angebracht waren, verwitterte.

Erst in Zeiten des gesunkenen Geschmacks suchte man die minder dauerhafte Farbe durch Zusammenfügung der Statue aus seltenen farbigen Marmorarten zu ersetzen, und mißverstand die Idee der Färbung so sehr, daß man sogar Zeugstoffe auf diese Art nachahmte.

Ziehen wir aus dem Bisherigen ein Resultat, so ist es etwa folgendes. Weder diejenigen Kunstforscher, welche alle und jede Anwendung der Farbe bei Marmorwerken der Alten leugnen, noch diejenigen, welche eine vollständige Bemalung derselben in allen Theilen annehmen, haben Recht. Gegen die Ersteren und für eine gewisse Anwendung der Farbe in der alten Skulptur sprechen nicht nur die bestimmtesten schriftlichen Zeugnisse, sondern auch zahlreiche augenfällige Beweise. Es spricht ferner gegen sie die Farbenlust der Menschen des Südens und der Farbenreichthum ihrer Naturumgebung, welcher diese Lust erzeugte. Aber auch ihre Gegner haben Unrecht. Für sie spricht kein einziges Zeugniß der alten Schriftsteller, und kein einziges unter allen erhaltenen Monumenten. Die Wahrheit liegt auch diesmal — wenigstens für die Zeit der griechischen Kunstblüthe von Phidias herab bis in die Zeit der ersten römischen Kaiser — in der Mitte jener beiden extremen Ansichten. Die alte Plastik verschmähte die Anwendung der Farbe in Marmorwerken nicht, aber sie schränkte dieselbe ein auf diejenigen Theile, wo die Färbung dazu dienen konnte, die Wirkung des Wesentlichen, der reinen Form der Menschengestalt, durch andeutende Sonderung des minder Wesentlichen und Zufäl-

ligen zu erhöhen. Darauf war es abgesehen, nicht auf eine rohe Illusion, welche in der Plastik nur das unheimlich Widerwärtige einer Wachsfigur zur Folge haben kann. Eine völlig bemalte Statue wäre geschminkter Tod; die farbengezierte Statue der Alten war erhöhtes ideales Leben.

Soviel ich weiß, giebt es nur einen einzigen alten Autor, welcher in ganz unzweideutigen, wenn auch kurzen Worten einer bemalten Marmorstatue gedenkt. Dies ist der römische Dichter Virgil. Wir haben von ihm noch ein kleines Gedicht, in welchem er der Venus, als der Stammmutter des römischen Volks, allerhand Opfer und Weihegeschenke gelobt, wenn ihre Huld das Gelingen seines großen Heldengesangs vom Aeneas begünstige. Unter diesen Weihegeschenken nennt er denn auch »einen Amor von Marmor mit buntfarbigen Flügeln und, wie es Brauch, bemaltem Köcher«:

**Marmoreusque tibi, Dea, versicoloribus alis**
**In morem picta stabit Amor pharetra.**

Wir sehen also auch hier den Schmuck der Farbe ausdrücklich nur an Flügeln und Köcher, also an außerwesentlichen Theilen angewendet. Ganz derselbe Fall ist es mit der zuvor erwähnten Marmorstatue der Diana aus Herkulanum. Auch an ihr zeigen Gesicht, Arme, Füße, ja selbst die Hauptmasse der Gewandung die reine Weiße des Marmors, dagegen bewahren die langen Haare noch den gelblichen Schein früherer Vergoldung, und das weiße Diadem, das sie umgiebt, ist mit goldenen Buckeln geschmückt. Die Sandalen und deren Bänder, sowie der schmale Saum des Untergewandes sind rosenroth, und ein gleichfarbiger, am äußersten Saume vergoldeter Streifen schmückt das Obergewand. Das Band, welches den Köcher hält, ist karmoisinroth mit weißen Buckeln. Auch hier also ist die Farbe überall nur beschränkt auf Außendinge. Sie schmückt den Theil der Statue, der streng genommen außerhalb des Bereichs der Skulptur liegt. Diese lichten, hier und da verwendeten Farbentöne, verbunden mit dem goldenen Schmuck von Zierrathen und

Attributen, bildeten gleichsam nach einem schönen Worte Feuerbach's, eine zarte Vermittelung des Ewigbleibenden in der Statue mit dem bunten Glanze der Erscheinung; sie dienten als sanfte Uebergänge aus dem geheimnißvollen Tempel der Kunst in das helle Gebiet der Wirklichkeit. Sie öffneten das Kunstwerk gegen die Einbildungskraft des Beschauers, sie lockten auch das blödere Auge durch den Zauber eines bunten Sinnenscheins in die ernstere Betrachtung des höheren poetischen Scheines, und bildeten so die bunte Irisbrücke, welche den Sitz der Olympier mit der Erde verbindet *).

Dasselbe Kunstgesetz haben die Alten auch in ihrer Erzplastik befolgt. Freilich ist ihre Kunst der Erzmischung verloren, durch welche sie, wie die alten Schriftsteller erzählen, selbst die Röthe oder Bläße der Wangen auszudrücken und überhaupt verschiedenen Theilen der Bildsäule verschiedene Farbennüancen zu geben wußten. Aber von einem Streben nach wirklicher Illusion, von einer rohen realistischen Naturnachahmung war bei der Erzstatue gewiß noch weniger als bei dem Marmorbilde die Rede. Was hiervon bei späten Kunstschriftstellern berichtet wird, schmeckt größtentheils nach rhetorischer Uebertreibung und nach jener Manier, die sich zumal zur römischen Zeit in der Hervorhebung höchster Lebensähnlichkeit des Kunstwerks gefiel. Thatsache ist es, daß man auch bei Erzstatuen die Augen oft aus Schmelz oder edlen Steinen einsetzte, deren Verfertigung einen eigenen Zweig der Kunstthätigkeit bildete; daß man die Lippen mit weißem Silber plattirte und an Haupthaar und Gewandung, sowie an Schmuckwerk, Waffen und Attributen von edlen Metallen gewisse Farbenunterschiede auszudrücken liebte. Aber das Alles blieb in den Schranken der Andeutung, ohne sinnliche Täuschung zu bezwecken; es that dem Farbensinne der Alten Genüge, ohne Anspruch auf eine Naturwahrheit zu machen, die schon durch das Material selbst und durch dessen natürliche Farbe ausgeschlossen war.

Man darf indessen nicht glauben, daß die Alten immer und überall

*) Feuerbach, Vatik. Apoll S. 311—312. Nachlaß Th. 2, S. 66.

die oben erwähnte gänzliche oder theilweise farbige Betonung des Marmorbildes angewendet, daß sie gar keine Statuen gebildet hätten, in welchen, wie bei den Werken unserer Marmorplastik, der Marmor allein durch seine eigenthümliche Farbe seine Wirksamkeit ausübte. Wir wissen durch das Zeugniß eines alten Kunstkenners, des Lucian, daß Praxiteles' knidische Venus und viele andere berühmte Bildwerke durchaus farblos waren. Aber auch hier besaß und besitzt die Plastik Mittel, ohne Anwendung wirklicher Farbe eine gewisse farbige Belebung da, wo sie nothwendig erschien, hervorzubringen. Nur dem ungeübten Blicke scheint z. B. die Statue des belebten Auges zu entbehren, während für den Beschauer, der zu sehen gelernt hat, in den feinen Licht- und Schattenübergängen, die der Bildhauer dem Auge durch die tiefe und doch schwungvoll rund hervorgewölbte Lage zwischen den scharf erhöhten Augenknochen zu geben weiß, gerade jener Anschein des Blicks erzeugt wird, der dem Wesen der Plastik entspricht. Auch ohne Farbe wußten die alten Künstler das »Schwimmende«, Sehnsuchtsüchtigfeuchte im Auge der Aphrodite durch den stark ausgeladenen, fast rund überwölbten und dabei leise zusammengezogenen Bau des Augenlides auszudrücken. Und wo die Situation, bei Genrebildern, Heroen- oder Portraitstatuen, schärfere Bezeichnung des Blicks, seiner Richtung und seines Ausdrucks forderte, da verschmähten die alten Künstler es nicht, solche malerische Wirkung durch Eingrabung der Pupille und Einritzung des Irisrandes hervorzubringen. Ueberhaupt aber konnte und kann die Plastik des malerischen Scheins nicht entbehren, und wer sein Auge zu üben weiß, der wird bald erfahren, daß die alten Künstler im Ganzen wie in der Behandlung des Einzelnen ihrer Werke auf diesen malerischen Schein und seine Wirkung für den Beschauer hin gearbeitet haben.

# XIX.

## Nacktheit der griechischen Plastik.

---

Mephisto (spricht):

„So find' ich mich doch ganz und gar entfremdet,
Fast Alles nackt, nur hier und da behemdet, —
Zwar sind auch wir von Herzen unanständig,
Doch das Antike find' ich zu lebendig.
Das müßte man mit neustem Sinn bemeistern,
Und mannigfaltig modisch überkleistern."

(Goethe's Faust, II. Theil.)

# Nacktheit der griechischen Plastik.

Ueber keinen Gegenstand pflegen bei den meisten Menschen, die über plastische Kunst und Kunstwerke urtheilen zu können meinen, weil sie zwei Augen haben, so verkehrte Vorstellungen zu herrschen, als über dasjenige, was man griechische Nacktheit zu nennen beliebt. Wenn man die Leute hört, so sollte man oft meinen, die alten griechischen Künstler hätten lauter nackte Figuren gebildet. Und doch reicht ein Spaziergang durch irgend ein Museum hin, um das Gegentheil zu lehren und zu zeigen, daß sie ebensoviel, wo nicht gar mehr ganz und halbbekleidete als nackte Gestalten geschaffen.

Schon der alte römische Schriftsteller Plinius sagt freilich: »Der Griechen Art ist, nichts zu verhüllen; dagegen ist es römische und kriegerische Weise, den Statuen einen Panzer zu geben *).« Dieser Ausspruch ist ganz richtig, und doch hat er große Verwirrung angerichtet, weil man

---

*) Nat. Histor. XXXIV, 5, 10: Graeca res est, nihil velare; at contra Romana et militaris thoraca addere.

ihn falsch verstand und den ersten Theil desselben absolut nahm, während er doch durch den zweiten bedingt und nur auf eine ganz specielle Gattung von Kunstwerken zu beziehen ist.

Der Einzige, welcher über den hier in Frage kommenden Gegenstand eine zusammenhängende Aufklärung zu geben versucht hat, ist der Berliner Kunstforscher Aloys Hirt in seiner Schrift »über die Bildung des Nackten bei den Alten« *). Aber auch er kommt zu keinem wirklichen Resultat. Wir erfahren eigentlich nur, daß die alten Griechen fast alle Gestalten: Ober- und Untergötter und Göttinnen, Dämonen und Heroen, Sieger in Spielen und Wettkämpfen, Könige und Feldherren, Dichter, Philosophen, Redner u. s. f. theils halb, theils ganz bekleidet, zuweilen aber auch einige derselben nackt dargestellt haben — womit denn freilich nicht viel für unsere Einsicht gewonnen wird. Auf das Warum? aber der nackten Darstellung mancher Götter bei den Alten giebt er eine noch wunderlichere Antwort. Er meint nämlich, die Griechen hätten hier das Vorbild und Beispiel der Aegypter nachgeahmt, von denen sie ohnehin Idee und Technik ihrer Kunst überkommen hätten. Von den Göttern aber sei die nackte Darstellung auf die Heroen und gottähnlichen Menschen, vergötterte Herrscher, wie Alexander der Große und die römischen Kaiser, übergegangen. Wir werden sehen, daß das Letztere eben so richtig wie das Erstere falsch ist. Was er endlich noch von der Absicht sagt, die Bedürfnißlosigkeit der Götter durch solche nackte Darstellung auszudrücken, ist nichts als ein Einfall, der seiner Quelle, des sogenannten Philosophen Seneca, würdig ist.

Viel tiefer faßte die Sache Lessing in einem einzigen Satze seines Laokoon. Es ist im fünften Kapitel, wo er den Grund entwickelt, weshalb derselbe Laokoon, der bei dem Dichter Virgil im vollen Priesterornate erscheint, von dem plastischen Künstler eben so wie seine Söhne völlig nackt dargestellt ist. Offenbar war dies letztere ein Verstoß gegen die Wirklichkeit, denn es ist nicht anzunehmen, daß ein Königssohn, ein Priester, in Ho-

*) S. Abhandlungen der Berl. Akad. Jahrg. 1820.

merischer Zeit bei einem Opfer nackt erschien. Die Kunstkenner zu Lessing's Zeit suchten also nach einer Entschuldigung des bildenden Künstlers für diesen »Verstoß gegen das Uebliche«, und fanden sie in der Schwierigkeit, welche die Bekleidung in solchem Falle dem Künstler gemacht und die ihn gezwungen habe, »lieber gegen die Wahrheit zu verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft zu werden.« Lessing lacht diese Kunstkenner aus. »Man kann,« sagt er, »die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es durch solche Entschuldigung geschieht. Denn gesetzt, die Skulptur könnte die verschiedenen Stoffe ebensogut nachahmen, als die Malerei: würde sodann Laokoon nothwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit, als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen?«

Aber Lessing dringt noch tiefer ein in das Wesen der Sache durch den weiteren Vergleich der dichterischen Darstellung des Gegenstandes mit der Ausführung durch die Hand des plastischen Künstlers. »Bei dem Dichter,« sagt er, »ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts. Unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht: sein Leiden ist ihr an jedem Theile des Körpers einmal so sichtbar wie das andere. Die Stirn ist für sie mit der priesterlichen Binde umwunden, aber nicht verhüllt. Ja sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns (nach dem Dichter) von dem Unglücke des Leidenden machen: —

Schwärzliches Gift befleckt und Geifer die heiligen Binden.

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehn und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiligt.« Aber diesen Nebenbegriff, setzt Lessing hinzu, mußte der plastische Künstler aufgeben. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein Großes geschwächt haben. Die Stirn wäre zum Theil verdeckt wor-

den, und die Stirn ist der Sitz des Ausdrucks. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine sehr geringfügige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese erste Bestimmung. Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinen begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.«

Die Erkenntniß also, daß die Schönheit die höchste Bestimmung der Kunst sei, führte die alten Künstler dahin, das Uebliche, wie Lessing sagt, dem Ausdruck dieser Schönheit aufzuopfern.

Aber die Erkenntniß, daß der natürliche Leib allein Geist und Leben unseren Augen sinnlich darstellt, ist der griechischen Kunst nicht so vom Himmel gefallen. Es bedurfte eines weiten Weges, um zu ihr zu gelangen.

Betrachten wir zuerst ihre Götterbilder, nicht die jener ältesten Zeit, wo ein Steinblock, ein Holzpfahl, eine Säule den Gott bedeutete, sondern jene ersten, meist aus Holz geschnitzten wirklichen Bilder der Götter. Sie waren alle bekleidet und zwar mit wirklichen Gewändern und Schmuck aller Art, ja es gab für sie eigene Garderoben und Tempeldiener, welche das Ankleiden besorgten. Diese Sitte erhielt sich für manche Kultbilder durch die ganze griechische und römische Zeit, und ging wie so manches Andere aus dem Heidenthum über ins Christenthum, auf dessen Marienbilder und Heiligenfiguren. Als eine vorgeschrittene Kunst und Kunstfertigkeit die herrlichen Tempelbilder aus Elfenbein und edlen Metallen schuf, ward die Gewandung beibehalten, und die Kunst eines Phidias und anderer großen Meister wußte, wie wir sehen, den Reichthum und die Farbenpracht der wirklichen Gewandstoffe auch in jenem gediegenen Mate-

rial kunstreich nachzuahmen. Bekleidete Darstellung war und blieb Regel für das Götterbild, zumal für die Tempelstatue selbst zu einer Zeit, wo die plastische Kunst sich längst von der alten starren Unlebendigkeit zu freierem Erfassen der vollen Schönheit des menschlichen Körpers aufgeschwungen und diesen vollendetsten Organismus der Schöpfung zu ihrer Hauptform und Hauptaufgabe gemacht hatte.

Denn dieser Aufschwung, diese freiere Ausbildung der Kunst ging nicht von den Kultbildern aus, sondern von den Darstellungen des Lebens und der Wirklichkeit. Erst als die Künstler sich an die Darstellung der Heroen und Städtegründer wagen und die Verherrlichung siegreicher Kämpfer in den Olympischen und anderen Festspielen zu ihrer Aufgabe machen durften, erst da war jene freiere Entwickelung möglich, erst da ward der menschliche Körper, unmittelbar hingestellt, Hauptform der plastischen Kunst. Ein Blick auf die Aeginetischen Bildwerke kann lehren, wie weit damals noch Götterbild und menschliche Darstellung auseinander lagen. Gegenüber der alterthümlichen typischen Starrheit des gänzlich bekleideten Minervenbildes steht die völlig naturwahre nackte Gestaltung der kämpfenden Helden und ihre vom tiefsten Verständniß aller Formen des menschlichen Körpers zeugende Bildung.

Die nackte Darstellung bot sich zuerst als natürlich dar bei allen gymnastischen und athletischen Figuren. Die Kunst stellte dieselben dar, wie sie in der Wirklichkeit erschienen: in der unverhüllten Schönheit und Kraft, in dem herrlichen Ebenmaß ihrer durch die kunstvollste Gymnastik ausgebildeten Leibesgestalt. Die Gymnastik war es, die jenen hellenischen Sinn großnährte, »dem die natürlichen Glieder als die edelste Tracht des Mannes erschienen.« Die plastische Kunst, deren Wesen es ist, in diesem Sinne zu bilden, fand hier zuerst das Gebiet, wo sie festen Fuß gewinnen konnte. Und sie durfte sich hier nackte Darstellung um so mehr erlauben, da sie nur in gewissen seltenen Fällen auf Portraitbilder, in der Regel vielmehr durch die Sitte auf ideale Gestaltung solcher Figuren angewiesen war. Wie sie diese idealischen Siegerstatuen nackt bildete, so wandte sie die gleiche Darstellung an auch auf die Ge-

stalten der Nationalheroen, der vorzeitlichen Volks- und Stammeshelden. Wir sehen diese gleichfalls nackt gebildet, selbst in Gefechten und Schlachten, trotzdem daß die Dichter ihnen Schutzwaffen und Kleidung gaben. Wenn die Kunst sie ganz oder theilweise nackt darstellte, so war es nicht deshalb, weil die Künstler etwa geglaubt hätten, damit die Sitte der Heroenzeit nachzuahmen. Denn bei Homer erscheinen alle Helden bekleidet, und die Rücksicht auf den Wohlanstand, der in der Bekleidung liegt, war ihm nicht fremd. Dem feigen häßlichen Schreier Thersites droht dort Odysseus, ihm in offener Versammlung, wenn er wieder einmal das Volk aufreizte, »Mantel und Unterkleid und was sonst die Scham bedeckt« abzureißen, und ihn so schimpflich mit Schlägen aus der Versammlung zu jagen. Was damals Sitte des Anstandes war, galt sicher in gleichem und höherm Grade zur Zeit der ausgebildeten hellenischen Kunst. Der Beweggrund aber, aus welchem man die Heroen nackt darstellte, war ein ethisch religiöser. Sie sollten, wie sie einer höheren Ordnung menschlicher Wesen angehörten, so auch in ihrer Darstellung durch die Kunst unterschieden werden von den wirklichen Tagesmenschen. Die Künstler faßten die Heroen als solche auf, deren Leben ein steter Kampf gewesen um den Siegerpreis der Mannestüchtigkeit, und sie stellte sie dar als Vorbilder der, gleichfalls nackt gebildeten, Olympischen Wettkämpfer.

Was hier auf diesem Gebiete in der Kenntniß und Darstellung der nackten Menschengestalt gewonnen ward, das mußte natürlich auch der Darstellung der Götter zu Gute kommen. Sind doch die griechischen Götter wesentlich menschlich empfindende, vom Menschen nach seinem Bilde geschaffene Wesen. Ihre Freuden und Leiden sind menschlicher Art. Sie lieben und hassen, wünschen und fürchten, erfreuen sich an Gesang und Tanz und Schmaus, wie die Sterblichen, die eben deshalb auch die Ehrenfeste ihrer Götter zu Freudenfesten machten und den Jubel der Festlust, durch die Kunst des Gesanges und der Musik, durch Schauspiel und Gymnastik veredelt, zum Kultus erhoben. Auch das Götterbild sollte ein Agalma, eine Freude des Gottes sein. Der Grieche aber, der die höchste Freude empfand an der durch Gymnastik zur höchsten Vollkom-

menheit ausgebildeten Schönheit und dem Adel des Menschenleibes, der Grieche, der in der Menschengestalt die höchste sinnliche Offenbarung göttlichen Wesens verehrte, — welche andere Aufgabe konnte er dem Künstler stellen als die: seiner Götter Gestalt den vollendetsten Menschen so ähnlich als möglich zu machen? Und wie konnte der griechische Künstler diese Aufgabe anders lösen, als dadurch, daß er die Vorstellungen, welche im Volke durch die Dichter von den schon geistig individualisirten Göttern lebten, in entsprechenden großartigen Formen ausprägte? Wohl waren die so von der plastischen Kunst geschaffenen Götter zugleich höhere Wesen, Idealbilder menschlicher Gestalt. Aristoteles sagt einmal, von der Sklavenfrage redend: was die Natur nicht, oder doch nicht immer leiste, den Herrn vom Knechte auch durch die äußere Leibesgestalt unwidersprechlich zu scheiden, das leiste die Kunst. »Denn,« sagt er, »wenn es Menschen gäbe, so alle anderen überragend schon an Adel der leiblichen Bildung, wie die Bildnisse der Götter alle Menschen, so würde Niemand in Zweifel sein, daß solche Menschen die geborenen Herren, die anderen von Rechtswegen ihre Knechte sein müßten.«

So groß dachte der tiefste Denker der Hellenen von den Idealschöpfungen der Kunst seines Volkes!

Aber der Mensch kann nimmer hinaus über sich selbst. Und so war denn auch das Mittel, durch welches der Hellene, scheinbar über sich selbst und seine Natur hinausgehend, die Herrscherbildungen seiner Götter schuf, gegen deren Heroenherrlichkeit er sich verhielt, wie die Barbaren gegen ihn selbst, den allein freien und edlen Hellenen — es war dies Mittel kein anderes, als eben die zu höchster Vollendung entwickelte und in ihrer höchsten Vollendung vom Künstler erkannte menschliche Gestalt. Darum studirte der griechische Künstler da, wo er das Menschengewächs in seiner höchsten Vollendung sah, die nackte Gestalt in den Gymnasien und Palästren, in Bädern und bei den Festspielen, oder in der eigenen Werkstatt an dem vollendet schönen Modell beider Geschlechter, während ihm für die bekleidete Figur in priesterlichen Repräsentationen und bei Festaufzügen hinlänglicher Stoff an Motiven dargeboten war. Der reich-

drapirte Bacchuspriester ward ihm zum indischen Bacchus, die sorgfältig geschmückte Junopriesterin zu Argos gab das menschliche Motiv zur argivischen Juno Polyklet's; die Jungfrau des panathenäischen Festzuges ward zur zierlich drapirten Kanephore, und die hochgeschürzte, behende, kraftgestählte dorische Jungfrau gestaltete sich unter des Künstlers schaffender Phantasie zur wälderdurchstreifenden pfeilfreudigen Artemis.

Wie aber bei der Darstellung der Menschengestalt die völlige Nacktheit nur da von der Kunst gewählt wurde, wo sie, wie bei den Statuen von gymnastischen Siegern und Athleten, durch das Leben und die Sitte bedingt, oder bei den Heroen durch das Wesen derselben, als die natürlich edelste gefordert war, so wurden die Künstler auch bei der Darstellung der Götter, selbst in der Zeit der höchsten Freiheit der Kunst, durch den Grundsatz geleitet: daß völlige Nacktheit, wo sie stattfand, entweder durch das Wesen derselben, oder durch irgend ein äußeres Motiv bedingt sein müsse. Darum blieben zunächst alle Kult- und Tempelbilder, zumal die der weiblichen Gottheiten, durchgängig ganz oder doch theilweise bekleidet. So war Phidias' sitzender Zeus, wie fast alle sitzenden Statuen bekleidet. Frei blieb nur der Oberleib, die herrliche gewölbte Brust, die mächtigen Schultern des Gottes, aber um die unteren Theile, von den Hüften abwärts, legte sich das reiche Gewand, die minder edeln und minder geistigen Theile bedeckend, und zugleich den Charakter der Ruhe und Entfernung von aller anstrengenden Thätigkeit als bedeutsames Attribut bezeichnend. Bekleidet erschienen alle übrigen olympischen Götter, und es währte lange, ehe selbst bei der Göttin, deren Wesen die Leibesschönheit selber war, bei der Aphrodite, zuerst ein Praxiteles das Wagstück seiner völlig nackten knidischen Venus unternahm. Und selbst hier wagte der Künstler noch nicht, was sich erst eine späte Zeit, die Zeit der Kabinetskunst erlaubte, die nackte Darstellung durch sich selbst und ihre Schönheit allein gerechtfertigt hinzustellen. Er knüpfte sie an das Leben an, durch das Motiv des Bades, und ließ die Enthüllung dadurch nur als vorübergehenden Moment erscheinen. Selbst in der Darstellung von Scenen, wie das Urtheil des Paris, bewahrte die alte Kunst ihre Züchtigkeit.

Auf einem erhaltenen Grabgemälde sind die drei Göttinnen vollkommen bekleidet, auf einer Münze des Antonin von Alexandria erscheint Aphrodite wenigstens halb verhüllt, und ganz gewiß wurde auch in freistehenden Statuen das Urtheil des Paris nie mit Luzianischer Freiheit dargestellt *). Nackt ist Hermes, der jugendliche Gott; aber er steht da als Schützer der Palästra und der Leibesübung, selbst das Ideal eines griechischen Epheben; und überall, wo sonst die Olympier nackt erscheinen, wird die Abwesenheit des Gewandes bedingt durch die Situation lebendigerer Thätigkeit und Bewegung, und erlaubt durch die Sitte und Gewohnheit des Lebens. Das Untergewand, welches man selbst in der Wirklichkeit nicht immer trug, ließen die Künstler ohnehin bei ihren männlichen Götterstatuen hinweg; denn es war mehr Sache des menschlichen Bedürfnisses als das weite Oberkleid, das mehr den Charakter der Würde trug, und zur Andeutung der Bekleidung des Gottes genügte.

Ueberhaupt aber ist die bloß andeutende Behandlung alles Aeußerlichen ein wesentlicher Charakterzug der hellenischen Kunst. Ein Helm oder ein Schwert bedeuten oft die ganze Rüstung, und ein Stück der Chlamys, des griechischen Reitermantels, genügt, um anzuzeigen, daß die Gestalt in der Wirklichkeit bekleidet zu denken sei. Die jugendlichen Reiter, welche Phidias am Friese des Parthenons mit weit zurückflatterndem Mantel gänzlich nackt bildete, sind in dieser Erscheinung mit nichten der Wirklichkeit entnommen, obschon sie einem Aufzuge angehören, den der Künstler selber sah und dem Leben nachbildete. Aber die Kunst hatte größere Freiheit als das Leben. Kein hellenischer Jüngling hätte wagen dürfen, vor dem versammelten Volke beiden Geschlechts im heiligen Festzuge der Stadtgöttin so nackt mit entblößtem Geschlechtstheile zu erscheinen. Der Künstler dagegen, dem es auf schöne Mannigfaltigkeit durch den Wechsel seiner Gestaltungen ankam, durfte bei den einen die fast nackte Gestalt auf dem springenden Rosse zeigen, während er bei den anderen selbst das verhüllende Untergewand beibehielt.

---

*) Vergl. A. Feuerbach's Nachlaß III, 125.

Denn — und dies ist der wesentliche Gesichtspunkt bei unserer Frage — die griechische Plastik seit ihrer erreichten Vollendung folgte in der Behandlung der menschlichen Gestalt vor Allem dem Gesetze und den Forderungen der Schönheit ihrer Kunst. Die Nacktheit war ihr dazu nur Mittel, und sie wandte dieselbe überall an, wo das Gesetz der Sitte nicht hindernd in den Weg trat.

Dabei hielt sie die zwei Gebiete ihrer schöpferischen Thätigkeit streng auseinander. Diese Gebiete sind die reale Menschenwelt, und die Welt der Phantasie und ihrer Schöpfungen. Während sie sich auf dem letzteren mit immer größerer Freiheit bewegte und, wie Lessing im Laokoon so schön nachweist, die Schönheit und den geistigen Ausdruck der menschlichen Form zum höchsten Gesetz erhob, hielt sie sich auf dem ersteren Gebiete streng innerhalb der, durch die Sitte gebotenen, Schranken desjenigen, was dem hellenischen Sinne für wohlanständig galt. Mochte sie das Ideal eines Hermes, eines Bacchus und Apollon in der vollen nackten Pracht ihres göttlichen Baues darstellen, mochte sie in den Statuen von Untergöttern und Dämonen, von Städten und Oertlichkeiten, in den Gruppen eines Laokoon und der Niobe die Nacktheit der Menschengestalt ganz oder theilweise vorwalten lassen; auf dem Gebiete der Wirklichkeit, in der Darstellung wirklicher Menschen, und vornehmlich bei allen Bildungen weiblichen Geschlechts, welche dem Leben angehörten, auch wenn sie nicht Portraitbilder waren, ward die Bekleidung durchgängig beibehalten. Der Feldherr, der Staatsmann, der Philosoph, der Dichter wurden in der griechischen Plastik niemals nackt, sondern immer in der ihrer wirklichen Erscheinung entsprechenden Tracht dargestellt *). Erst als die Schmeichelei einen Alexander und später die römischen Imperatoren zu göttlicher Höhe erhob, ward die gewandlose Darstellung von Menschen

*) Der vorzugsweise auf das Reale gerichtete Sinn der Römer ging darin nach Hirt's Bemerkung soweit, »daß selbst an Köpfen immer die Brust mitgebildet wurde, um von dem Kostüm in natürlichen Stoffen soviel beizugeben, daß man daraus Rang und Grad der Würde erkennen konnte.«

als Zeichen der Vergötterung, als göttliche Ehrenbezeigung angewendet.

Also nur auf dem phantastischen Gebiete, wie wir es oben umschrieben, war jenes Wort des Plinius eine Wahrheit. Nur hier galt das graeca res est nihil velare selbst als Gegensatz zur Weise und Sitte der Barbaren des Orients, bei denen es, wie Herodot erzählt, nicht bloß für ein Weib, sondern selbst für den Mann schimpflich war, nackt gesehen zu werden. Dagegen im Gebiete des wirklichen Lebens und der diesem Leben entnommenen Gestalten der Kunst walteten bei den Griechen strenge Gesetze der Sitte und des Wohlanstandes. Schon das Leben selbst und seine Sitte führten darauf hin. Es ist eine ganz irrige, wenn auch sehr verbreitete Vorstellung, daß Nacktheit im Leben überhaupt bei den Griechen keinen Anstoß gegeben habe, daß sie vielmehr etwas ganz Gewöhnliches gewesen sei. Die Kleidung der Alten, der Griechen zumal, war allerdings einfacher und leichter als die unsere. Das hing zusammen mit ihrem Klima, ihrer Gymnastik, und der durch beide bedingten Körperbeschaffenheit. Aber von Nacktheit im öffentlichen Erscheinen war nie und nirgends die Rede, selbst nicht in der heroischen, von Homer geschilderten Zeit. Von den Frauen und Jungfrauen ist es bekannt, daß die züchtigste Verhüllung gebotene Regel und Sitte war, und keine edle, freigeborene Griechin hätte sich öffentlich straflos in einem Kostüme zeigen dürfen, wie es unsere wechselnden Moden oft für unsere Frauen und Jungfrauen bei Tanzfesten und ähnlichen Gelegenheiten erlauben oder gar vorschreiben. Es gab bei den Athenern eigene Magistraten, Gynaikonomen genannt, welche über die Anständigkeit des öffentlichen Erscheinens der Frauen wachten, und die fehlenden in harte Strafe zu nehmen berechtigt waren. Unschickliche Kleidung ward in Athen mit tausend Drachmen (gegen 300 Thaler unseres Geldes) gebüßt. Die Aristophanische Komödie überstieg freilich das Maß des auch der Komik Erlaubten nur allzuoft; doch ist es Thatsache, daß keine Frauen die Komödie besuchen durften. Allein selbst für Männer galt im Betreff der Nacktheit im Grunde dasselbe Gesetz wie zu unserer Zeit. Freilich die Gymnastik forderte und die Sitte erlaubte seit uralter Zeit zu diesem Zwecke nacktes

Auftreten bei vielen Uebungen; doch nur bei den festlichen Wettkämpfen heiliger Spiele, und in den Gymnasien und Ringschulen, die kein Weib betreten, die nur Männer besuchen durften. Männer aber und Jünglinge tragen noch heute in unseren Bädern kein Bedenken, sich nackt vor einander zu zeigen. Aber auch in den Palästren und Gymnasien, auf den Turn= und Uebungsplätzen der Griechen wachten Auge und Ohr eigens dazu bestellter Vorsteher streng darüber, daß keine Frivolität, keine Unsittlichkeit in Worten oder Handlungen das Schicklichkeitsgefühl der Jugend beleidige. Der Tod stand darauf, wenn ein solcher Gymnasiarch seine Pflicht vernachlässigte. Dagegen durfte er selber mit äußerster Strenge einschreiten, gegen jedes Vergehen wider Anstand und Ehrbarkeit. Den berühmten Sophisten Prodikos schützte der Ruf seiner Fähigkeiten und seines Geistreichthums nicht davor, daß ihn einmal ein Gymnasiarch aus dem Gymnasium verwies, weil er »Ungehöriges« mit den Jünglingen gesprochen; und der cynische Philosoph Krates wurde sogar bei ähnlichem Anlasse von dem Aufseher mit Peitschenhieben von einem solchen Uebungsplatze verjagt. Was aber die Frauen betrifft, so wissen wir, daß es ihnen sogar verboten war, an den nackten Kampfspielen bei den heiligen Festen als Zuschauer theilzunehmen. Nur die Priesterin der Demeter Chamyne hatte einen eigenen Zuschauersitz am Altare der Göttin. Sonst stand der Tod darauf, wenn eine Frau sich bei den Olympischen Kampfspielen betreffen ließ, oder wenn sie auch nur an den verbotenen Tagen den Fluß Alpheios überschritt. Ein Gesetz des Landes bestimmte, daß sie von den steilen Felsenhöhen des nahen Berges Typäon gestürzt werden sollte. Pausanias, der uns dies berichtet, setzt zugleich hinzu, daß man ihm in Elis nur von einem einzigen Falle der Art zu erzählen wußte. Es war Mutterliebe, die zu einem Vergehen gegen jenes Gesetz verleitete. Eine Frau, die ihren Mann verloren hatte, verkleidete sich in Männertracht, um als Turnlehrer oder, wie der griechische Name lautet, als Gymnastes ihren jungen Sohn nach Olympia zum Wettkampfe zu führen. Als der Knabe seinen Gegner überwand, sprang sie in der Freude ihres Herzens über die Geländerschranken, hinter wel=

chen die Turnlehrer dem Kampfe ihrer Zöglinge zuschauten. Dabei ward ihr Geschlecht entdeckt. Das Gesetz verhängte den Tod, aber die menschlichen Richter sprachen sie frei, weil sie aus Mutterliebe gefehlt und weil schon ihr Vater, ihre Brüder und nun auch ihr Sohn Siegespreise in den Olympischen Spielen davongetragen. Seitdem ward jedoch gesetzlich bestimmt, daß künftig auch die Lehrmeister der kämpfenden Knaben und Jünglinge nackt bei den Wettspielen erscheinen sollten.

Nacktheit also war kein Anstoß für die Griechen bei solchen Gelegenheiten. Die Spartaner, das sittsamste und keuscheste Volk, waren die Ersten, die bei ihren Leibesübungen auch den Gürtel ablegten, der vordem die Hüften der Athleten verhüllt hatte. Und selbst ein Alexander trug kein Bedenken, als er auf Ilions Küsten den Göttern und Heroen des Landes Opfer und Festspiele anstellte, im Wettlaufe um Achilles' Grab sich jeder Hülle zu entledigen. Der sechzehnjährige Jüngling Sophokles tanzte nackt den Siegestanz um die Tropäen von Salamis. Aber dieselben Jünglinge, welche nackt in der Paläſtra den Leib übten, schritten im Leben und in der Oeffentlichkeit in züchtiger Verhüllung umher, selbst die Arme im Mantel gewickelt, wie es lange auch für Männer, die auf Anstand hielten, und für den Redner, wenn er zum Volke sprach, die Sitte gebot. Anstand äußerer Erscheinung war ein Abzeichen des Hellenenthums, und an einem Perikles rühmte man nicht nur den Ernst seines Antlitzes, sondern auch den gelassenen Gang und den anständigen Wurf seines Gewandes.

So stand es mit der Nacktheit und den Begriffen des Anstandes im Leben. In der Kunst aber machte sich derselbe Sinn geltend, der dort waltete. Die nackte Menschenbildung in seinen Ideal- und Phantasiegestalten gab dem griechischen Sinne keinen Anstoß. Er erfreute sich unbefangen ihrer Schönheit, zu der seine Künstler in diesen Bildungen den menschlichen Leib erhoben, zumal seit auch die Wissenschaft dem Künstler zu der nothwendigen Erkenntniß dieses Organismus mehr und mehr sich förderlich erwies. Eine Erscheinung wie der Arzt Hippokrates war nicht möglich, ohne eine bedeutendere Kenntniß der

Anatomie als unsere Historiker der Medizin zugeben wollen. Aber eben so gewiß ist es, daß mit der Entwickelung dieser Wissenschaft auch die plastische Kunst Hand in Hand ging. Hippokrates war jüngerer Zeitgenoß des Phidias und der großen Bildhauer des fünften Jahrhunderts. Und wenn auch der Kanon Polyklet's nicht Resultat anatomischer Einsicht, sondern vielmehr Produkt jenes feinen hellenischen Sinnes war, der aus dem lebendigen Anschauen der Natur und dem emsigen Vergleichen schöner Körperformen hervorging, so haben doch die größten Anatomen unserer Zeit im Anblick der Meisterwerke griechischer Plastik eingestanden: daß so vollendete Darstellung des Nackten nicht möglich gewesen sei ohne anatomische Hülfswissenschaft.

Also nicht das Nackte an sich war beleidigend für den unbefangenen griechischen Sinn, dem es ein Ernst war mit dem christlichen Satze, daß der Menschenleib in seiner Schönheit ein Tempel sei der unsterblichen Gottheit. Wohl aber kannten auch sie eine Nacktheit in der Kunst, welche ihnen verdammenswürdig und strafbar erschien. Es war die Nacktheit, deren Zweck nicht die Erscheinung des Schönen in dem vollkommensten Gebilde der Natur war, sondern sinnlicher Kitzel und Aufreizung gemeiner Begierde. Zwar gab es auch im Alterthum Geschichten von unkeuscher Lust, in welcher hier und da ein Mensch entbrannt sei beim Anblick einer Praxitelischen Venus, und von einem römischen Ritter Junius Pisciculus erzählt Plinius, daß er in wahnsinnige Leidenschaft verfallen sei zu einem Werke des Meisters, der die Medizeische Venus geschaffen. Allein dies sind Ausnahmen, zu denen es mehr denn einen Pendant giebt aus der Kunstsage der neueren Zeiten. Unzüchtige Darstellungen aber in der Plastik wie in der Malerei bestrafte selbst in Theben ein Gesetz. Und wie sich der gebildete Sinn der Alten gegen die Gemeinheit und Rohheit der Reden empörte, weil von gemeinen Worten zu gleichen Werken, wie Aristoteles sagt, nur ein leichter Schritt sei; so sprach derselbe große Weise nur die Ansicht aller guten und gebildeten Hellenen aus, wenn er in seiner Politik verlangte: in einem wohleingerichteten Staate müsse die Obrigkeit dafür sorgen, daß weder ein Werk der bildenden Kunst

noch der Malerei Vorwürfe zur Darstellung bringe, welche den Wohlanstand beleidigten. Nur für die Kulte von Naturgottheiten, wo die Religion selbst gewisse Darstellungen verlangte, die im Leben als unanständig galten, will er eine Ausnahme zugeben; zumal da, wie er hinzusetzt, das Gesetz selbst nur Männern von einem gewissen Alter die Theilnahme an solchen Kulten gestatte. Noch viel strenger urtheilte bekanntlich Platon über die nothwendige Sittlichkeit der bildenden Kunst, er, der es »das herrlichste Schauspiel« nannte, »wenn sittliche Schönheit des Geistes harmonisch vereint erscheine mit schöner Gestalt menschlicher Leibesbildung.« Und was er den Künstlern in seinem »Staate« zum Gesetze machte: daß sie nichts Häßliches und Unfreies, nichts Unsittliches und Zügelloses bilden sollen, das haben die großen Künstler seines Volkes, das hat die alte Kunst in ihren besten Zeiten treulich erfüllt.

Da nun aber doch die Natur ihr Recht, die Sinnlichkeit ihre unabweisbaren Forderungen hat, und die griechische Kunst sogar vom Kultus selbst sich die Aufgabe gestellt sah, den ganzen Kreis des menschlichen Seins in der Natur zu umfassen, so fand der Genius des schönheitssinnigen Volkes auch hier einen Ausweg. Die hellenischen Künstler verlegten die Darstellungen sinnlicher Art in das phantastische Gebiet des Dionysoskultus, und was in der Kunst dem Menschen, dem hellenischen Jünglinge verwehrt war, durfte sich der Satyr erlauben. Wie Jahrtausende später ein Goethe die zwei Naturen in der Menschenbrust in den Gestalten des Faust und Mephistopheles mit dichterischer Plastik vor uns hinstellte, so diente der griechischen Kunst das Reich ihrer Halbthiergestalten zum Ausdruck der Sinnlichkeit und übermüthigen Lust, gegenüber der edleren Menschlichkeit. So beruhen gerade die kecken Satyr- und Nymphengruppen auf einem rein sittlichen Kunstgefühle. Nie haben die griechischen Künstler Trunkenheit und sinnliche Lüsternheit in rein menschlicher Gestalt dargestellt. Die Welt der Faunen, Satyrn und Nymphen, des Bacchus und seiner Begleiter und Begleiterinnen war es, in die sie Handlungen und Zustände verlegten, welche für den hellenischen Menschen im wirklichen Leben unanständig und schimpflich waren. Es war ein künst-

lerisches Maskenspiel, und sittliche Empfindungen und sittlicher Sinn waren es, auf deren Grunde dieser Karneval der alten Kunst erblühte *).

Es ist eine von den tiefsten Kennern des Alterthums ausgesprochene Wahrheit, daß die griechische Kunst reiner und heiliger war, als selbst die Religion, der sie diente.

Kein einziger unter den großen Künstlern Griechenlands hat seine Kunst durch Darstellungen entweiht, die vor dem strengen Urtheil der Edelsten und Besten seiner Nation in sittlicher Beziehung verwerflich gewesen wären. Vereinzelte Geschichten, welche das Gegentheil besagen, sind Produkte der kleinlichen Anekdotensucht einer späten entarteten Zeit. Sie verschwinden gegen die ernste Hoheit und keusche Grazie, gegen die stille Sittsamkeit und Zucht, welche uns aus den Bildwerken der griechischen Kunst entgegentritt. Wenn alle anderen Werke des griechischen Geistes sammt ihrer Geschichte untergegangen, und nur die Götterwelt ihrer Statuen zu uns herübergerettet wäre, so würden diese Schöpfungen allein hinreichen, um, wie ein tiefsinniger Kenner des Hellenenthums sich ausdrückt, das Dasein eines Volkes zu bezeugen, in welchem sittliche Schönheit und sittliches Ebenmaß die Wohlgestalt des Körpers durchdrang, und die Gewaltsamkeit der sinnlichen Natur durch fromme Scheu gemäßigt und gereinigt war. Schönheit allein war den Griechen nichtig ohne Adel der Seele, und Herodot, der den Namen des schönsten Mannes unter allen Griechen aufzeichnete, welcher bei Platää den Heldentod gefunden, vergißt nicht hinzuzufügen, daß derselbe von eben so edler Denkungsart gewesen. Und Theophrast, welcher berichtet, daß an manchen Festen nicht bloß Preise der Schönheit, sondern auch der Sittsamkeit an Frauen und Jungfrauen ertheilt worden, setzt hinzu: ist doch die Schönheit nur schön, wenn sie mit Sittsamkeit verbunden ist, während sie ohne diese nur gefahrvolle Gabe des Geschickes bleibt.

Aber freilich — nichts Irdisches ist dauernd, am wenigsten das Reinste und Schönste. Es kamen Zeiten des Verfalls und der tiefen

---

*) Vergl. Ein Jahr in Italien, Theil II, S 494 der zweiten Ausg.

Entsittlichung, und sie gingen nicht spurlos vorüber an der Kunst. Gar manche Darstellungen, welche sehr mit Unrecht in unseren Museen unterschiedlos den Augen aller Besucher preisgegeben sind, gehören solchen Zeiten und der üppigen Frivolität und Wüstheit ihrer Menschen an. Aber im Ganzen und Großen erhielt sich die Plastik in ihren besten Meistern und Werken durch alle Zeiten hindurch bis auf die späten Tage römischer Kaiserüppigkeit auf einer Höhe, welche über dem allgemeinen sittlichen Verfalle stand; und noch immer umleuchtete ein Strahl jener reinen Himmelssonne der Kunst aus den vergangenen großen und schönen Zeiten hellenischen Lebens die Künstler und die Kunstschöpfungen einer Welt, welche durch die Kluft eines halben Jahrtausends geschieden war von den Tagen eines Phidias und Perikles. —

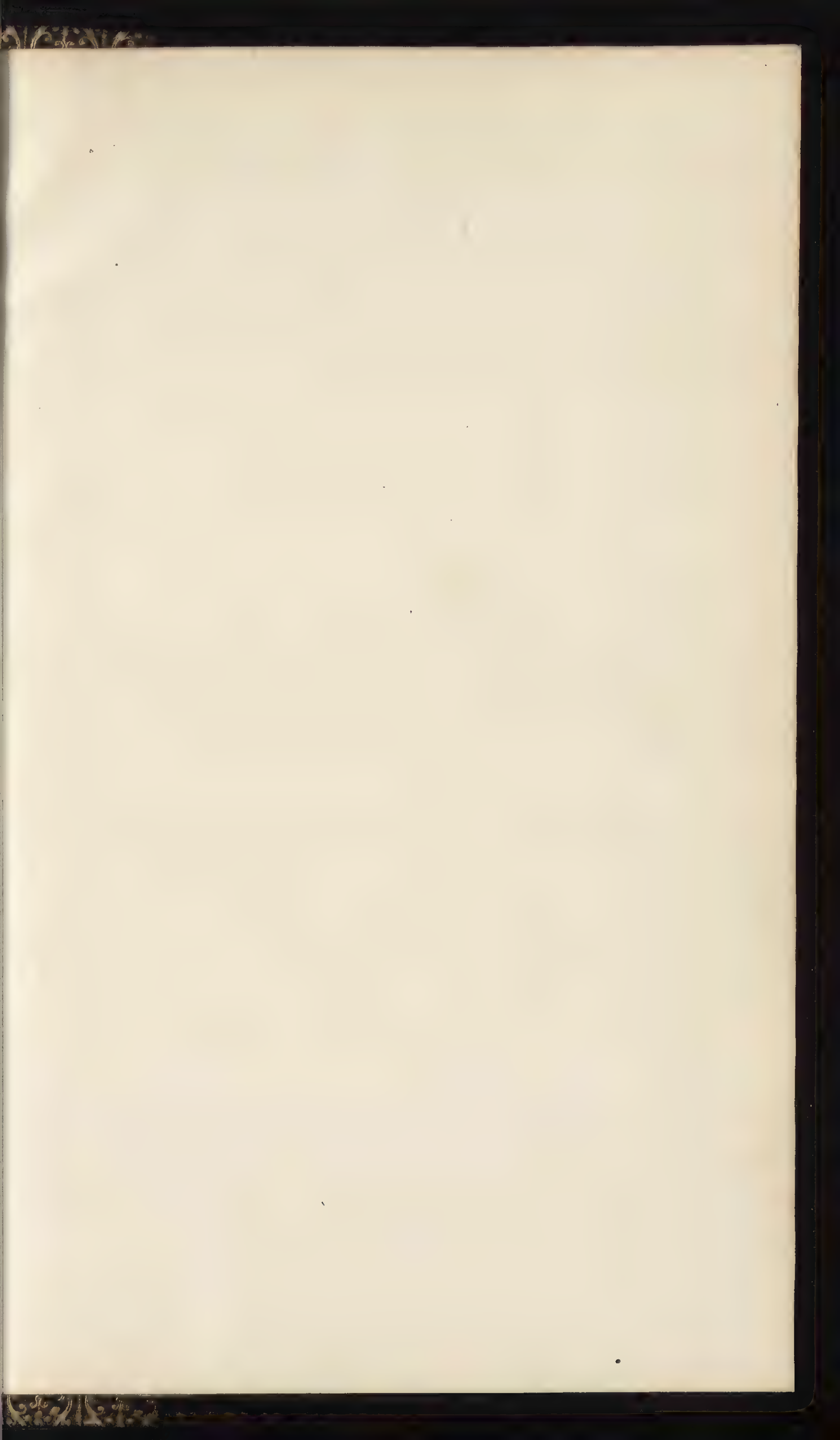
---

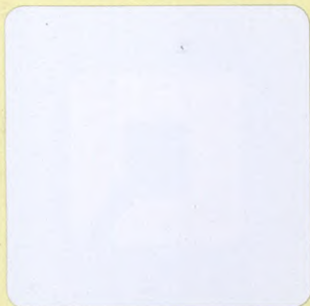
Zum Schlusse noch ein Wort über das Verhältniß der römischen Sitte und Meinung zu der griechischen. Beide gehen nämlich in ihrem Urtheil über das Nackte weit auseinander. Jene Bürger der griechischen Stadt, welche dem Maler Zeuxis fünf ihrer schönsten Jungfrauen, die Töchter edler Geschlechter, entkleidet zu sehen erlaubten, um von ihnen das Vorbild zu entnehmen für sein später in ganz Griechenland bewundertes Gemälde der Helena, glaubten gewiß so wenig eine Unsittlichkeit zu begehen, wie die alten Dichter die Würde der Göttinnen herabzusetzen meinten, die sie entkleidet vor Paris hintreten ließen. Der Grundsatz des Lydiers beim Herodot: »daß ein Weib mit dem Kleide auch die Ehrbarkeit ausziehe,« ist orientalisch, nicht hellenisch, und schon Plutarch bemerkt dazu, die hellenische Frau umhülle sich vielmehr, wenn das Gewand sinke, mit ihrer eigenen Ehrbarkeit. Wie konnte das auch anders sein in einem Volke, wo man in vielen Orten Schönheitswettstreite feierte, und wo nicht nur, wie bei den Eleern, der schönste Jüngling mit Siegerbinde und Myrthenkranz geschmückt im feierlichen Geleite zum Tempel der Athene geführt wurde, um ihr die erhaltenen Preiswaffen zu weihen;

sondern auch die Jungfrau, der man den Preis der Schönheit zuertheilte, hochgeehrt ward. Anders empfanden die Römer. Wie sie in Bezug auf Schönheit immer Barbaren blieben, so fand schon ihr alter Dichter Ennius selbst für Männer »den Anfang aller Schmählichkeit« darin, »den Leib im Angesicht der Bürger zu entblößen.« Das war gegen die Sitte der griechischen Gymnasien gerichtet, und selbst der gebildetste Römer Cicero gab diesem Spruche wenigstens in seinen populären Schriften Beifall. Er konnte sich keine Freude an der Schönheit denken ohne sinnliche Begierde. Diese Ansicht ist streng römisch, und in ihr liegt mit der Grund, weshalb die Römer keinen einzigen plastischen Künstler hervorgebracht haben.

In der späteren Zeit änderte sich dies freilich. Während in der altrepublikanischen Zeit ein Cato es vermied, sich in Gegenwart des eigenen Sohnes zum Bade zu entkleiden, weil die Sitte damals selbst Verwandten nicht gestattete, sich nackt einander zu zeigen, nahmen sie in späterer Zeit nicht nur die Gewohnheit, in Bädern und Gymnasien sich nackt zu zeigen, von den Griechen an, sondern gingen noch über sie hinaus, indem sie, wie Plutarch im Leben des älteren Cato erzählt, »die Griechen mit der Unsitte ansteckten, dies selbst in Gegenwart von Frauen zu thun.« —

---






GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01515 3113